ИСКУССТВО КИНО

2 0 0 4

Кино в 21:00

Каждый день — отличное кино

КОМПАНИИ «ГЕМИНИ ФИЛЬМ» И ДВАДЦАТЫЙ ВЕК ФОКС ПРЕДСТАВЛЯЮТ

КУИН ЛАТИФА **ДЖИММИ ФЭЛЛОН** **ЖИЗЕЛЬ БУДХЕН**

ХОРОШИЕ ПАРНИ.
ОПАСНЫЕ ДЕВЧОНКИ.
КРУТЫЕ ТАЧКИ.

НЬЮ-ЙОРКСКОЕ ТАКСИ

TWENTIETH CENTURY FOX PRESENTS A EUROPACORP / ROBERT SIMONDS PRODUCTION QUEEN LATIFAH JIMMY FALLON "TAXI" GISELE BÜNDCHEN JENNIFER ESPOSITO AND ANN-MARGRET MUSIC BY CHRISTOPHE BECK MUSIC SUPERVISOR SPRING ASPERS PRODUCTION DESIGNER SANJA MILKOVIC HAYS CO-PRODUCER STEVE CHASMAN EDITOR STUART LEVY DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY MAYNE BERKE DIRECTOR OF PHOTOGRAPHY VANCE BURBERRY EXECUTIVE PRODUCER ROBERT SIMONDS IRA SHUMAN PRODUCED BY LUC BESSON STORY BY LUC BESSON SCREENPLAY BY ROBERT BEN GARANT & THOMAS LENNON AND JIM KOUF DIRECTED BY TIM STORY

DOLBY

www.NY-Taxi.ru

В ЛУЧШИХ КИНОТЕАТРАХ МОСКВЫ И РОССИИ С 30 ДЕКАБРЯ

24
k/c

ИСКУССТВО
КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑АТАКА НА ЧУВСТВО БЕЗОПАСНОСТИ МИЛЛИОНОВ ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ЭТО ВАЖНЕЙШИЙ ТРАНСЛЯТОР, А ЗНАЧИТ, И МЕХАНИЗМ ТЕРРОРА, ОСНОВНОЕ СРЕДСТВО И ГЛАВНАЯ ЦЕЛЬ МАССОВОГО ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО ПОРАЖЕНИЯ *ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ* **❑ММКФ-2004: ИСКОМАЯ КОНЦЕПЦИЯ** РОССИЙСКИЙ АКЦЕНТ И ЕСТЬ ПАФОС И СТРАТЕГИЯ НАШЕГО ФЕСТИВАЛЯ, СМЫСЛ И ЦЕЛЬ ЕГО СУЩЕСТВОВАНИЯ *НИНА ЗАРХИ* **❑«МЫЛЬНЫЕ ОПЕРА́»: НОВЕЙШИЕ ВЕРСИИ** ...ПРЕВРАЩАЯ ЛИЦО В МАСКУ. ЗАЧЕМ? ЧТОБЫ ВЫГЛЯДЕТЬ, ЧТОБЫ КАЗАТЬСЯ! ПРИХОДИТСЯ ДЕЛАТЬ ВЫВОД О ТОТАЛЬНОМ КОНТРОЛЕ ВИДИМОСТЕЙ НАД ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬЮ *НИНА ЦЫРКУН* **❑ЭСТЕТИКА НЕКРОРЕАЛИЗМА: К ЧЕМУ ТАКОЕ БЕЗУМИЕ?** ИРРАЦИОНАЛЬНОСТЬ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ПСИХИКИ И ИЗОЩРЕННЫЕ ФОРМЫ СУИЦИДА — ЧАСТЬ ТАИНСТВЕННЫХ СИЛ ПРИРОДЫ, КОТОРЫЕ НЕВОЗМОЖНО ПРИРУЧИТЬ С ПОМОЩЬЮ ЧЕЛОВЕЧЕСКОЙ ЛОГИКИ *ЕВГЕНИЙ ЮФИТ* **❑ГОЛЛАНДСКИЙ ХАРМС** ВАРМЕРДАМ РАССКАЗЫВАЕТ СВОИ МАКАБРИЧЕСКИЕ ФАРСЫ ТАКИМ ТОНОМ, БУДТО СООБЩАЕТ ПРОГНОЗ ПОГОДЫ *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* **❑ИГРЫ ДЖЕНТЛЬМЕНА** СНИМАЯСЬ, ЧУВСТВУЕШЬ СЕБЯ НА АРЕНЕ ЦИРКА. МНЕ ОЧЕНЬ НРАВИТСЯ ИГРАТЬ КЛОУНА *ТОМ ХЭНКС* **❑БЕЗ ИЛЬИ АВЕРБАХА** УДИВИТЕЛЬНО, ОН БЫЛ СТАРШИЙ ДАЖЕ ПО ОТНОШЕНИЮ К ТЕМ, КТО БЫЛ СТАРШЕ ЕГО ПО ВОЗРАСТУ *ПАВЕЛ ФИНН*

С О Д Е Р Ж А Н И Е

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь

5

Д.ДОНДУРЕЙ — А.РОДНЯНСКИЙ — Л.РАДЗИХОВСКИЙ

Война за смысл

Телевидение — не только информация, но и механизм террора

18

НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР

Комментарии к пережитому

1—8 сентября 2004 года: кино на телеэкране

Р Е П Е Р Т У А Р

27

НИНА ЗАРХИ

Русский как иностранный

Москва-2004

30

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Свои — значит наши

«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

33

МАРИНА ДРОЗДОВА

Коды доступа

«Свои», режиссер Дмитрий Месхиев

36

НЕЯ ЗОРКАЯ

Деревенская проза—2004

«Время жатвы», режиссер Марина Разбежкина

41

СЕРГЕЙ АНАШКИН

В трех поволжских соснах

«Время жатвы», режиссер Марина Разбежкина

44

ГРИГОРИЙ ЗАСЛАВСКИЙ

Папа, папа, бедный папа...

«Папа», режиссер Владимир Машков

47

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Лимоновское

«Русское», режиссер Александр Велединский

53

АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ:

«Я просто люблю это слово — «русское»

Интервью ведет Елена Кутловская

57

ЭДУАРД ЛИМОНОВ:

«Мы посылаем сигналы бунта»

Интервью ведет Елена Кутловская

К О М М Е Н Т А Р И И

65

НИНА ЦЫРКУН

***Мент*алитет**

69
СЕМЕН ЭКШТУТ
Ваш выход, г-н меценат

72
СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ
Две зарисовки

И М Е Н А

77
ЕВГЕНИЙ ЮФИТ:
«Чем элементарнее — тем сильнее»
Беседу ведет и комментирует Анжелика Артюх

84
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Случаи
Портрет Алекса ван Вармердама

Р А З Б О Р Ы

89
ЕЛЕНА СТИШОВА
На обломках империи
Современное кино постсоветских республик

99
В.МИХАЛКОВИЧ
От какого же наследства они отказываются?
Дебюты и традиции. Заключительная статья

105
ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ
А если это кино?
Оберхаузен-2004

О П Ы Т

111
ТОМ ХЭНКС:
«Я сложный человек»
Интервью ведет Жюльетт Мишо

П У Б Л И К А Ц И И

119
ВЛАДИМИР РЯБЦЕВ
Тот самый Некрасов...
Документальный очерк

129
СЕРГЕЙ БОДРОВ-МЛАДШИЙ:
«Присутствие, близость войны я ощущал всегда»
Беседу вела и комментирует Елена Кутловская

Ч Т Е Н И Е

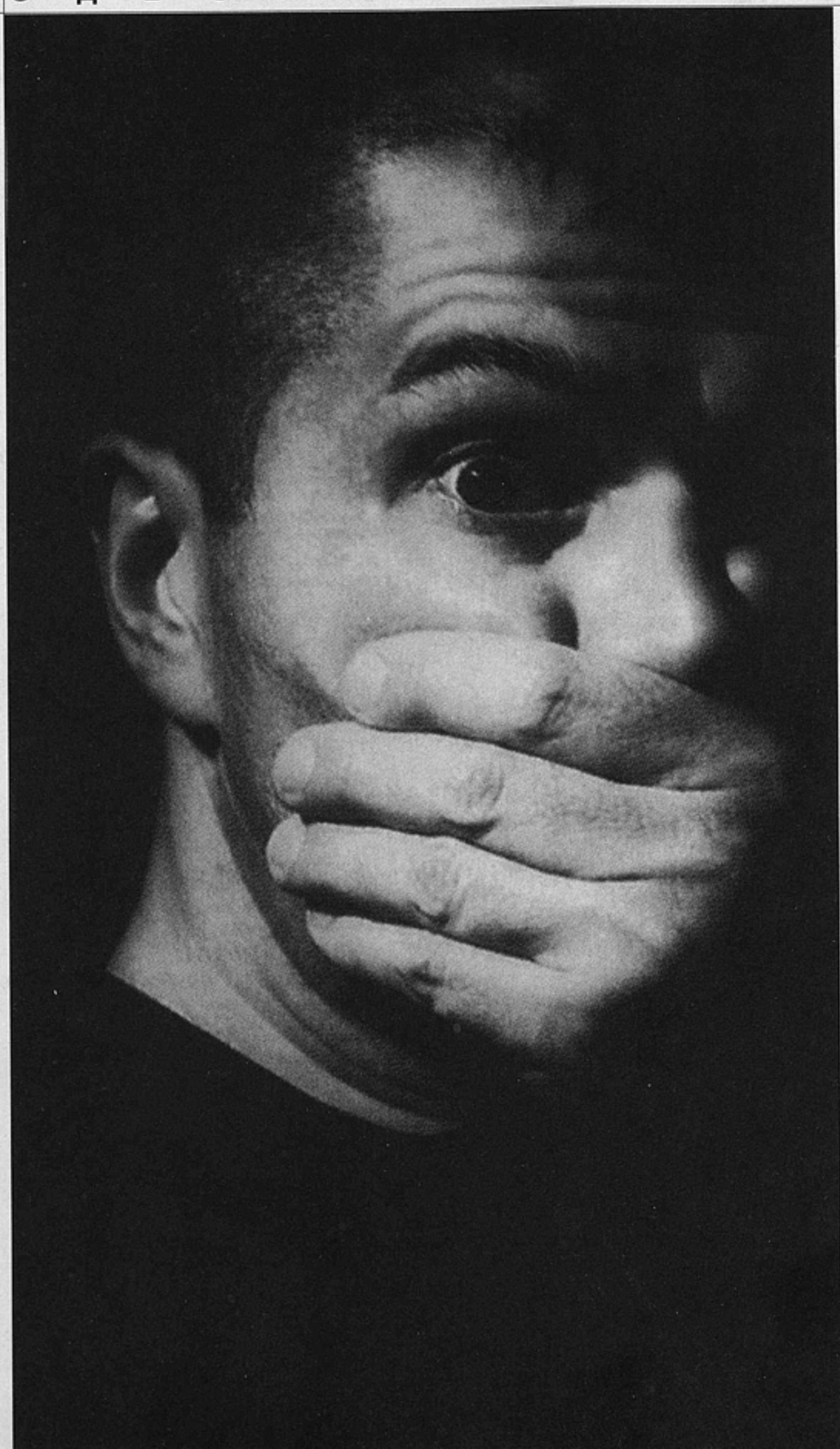
137
ПАВЕЛ ФИНН
Заметки пессимиста
К семидесятилетию Ильи Авербаха

158
ГЕНРИ МИЛЛЕРР
Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха
Главы из книги

S U M M A R Y

175

З Д Е С Ь И Т Е П Е Р Ь



Д.ДОНДУРЕЙ — А.РОДНЯНСКИЙ — Л.РАДЗИХОВСКИЙ

Война за смысл

ТЕЛЕВИДЕНИЕ — НЕ ТОЛЬКО ИНФОРМАЦИЯ, НО И МЕХАНИЗМ ТЕРРОРА

Даниил Дондурей. Мне кажется очень важным сегодня поговорить о готовности нашего общества к террору, о самой разной готовности и даже предуготовленности к этим драмам и вызовам. О том, что терроризм в своей содержательной составляющей не получает пока, на мой взгляд, адекватного осмысления. Ведь это принципиально новый по своей природе тип войны, связанный, в первую очередь, с поражением массового сознания. Какой же ответ на эту новую ситуацию предлагает государство? Вот министр обороны Сергей Иванов, обсуждая события в Беслане в программе Владимира Соловьева «Апельсиновый сок», говорил про превентивные удары на чужой территории, про разработки вооружения, про то, что мы все-таки успешно произвели испытания ракет с подлодки, что нужно срочно повысить зарплаты и дать квартиры офицерам. И, главное, никто не сумеет поколебать наш статус великой ядерной державы.

Но мы столкнулись с абсолютно другой — по своему происхождению, целям, механизмам, последствиям — войной, связанной со стремлением нанести сокрушительный удар по чувству безопасности миллионов. Террор — атака на это чувство, а следовательно, на саму психофизиологическую и даже соматическую первооснову общественного сознания, включая бесконечное количество социальных и моральных болезней, присущих нашему обществу. Мы почему-то смотрим на терроризм точечно — акция у метро «Рижская», в Беслане, — мы микшируем его воздействие в качестве оружия массового психологического поражения как средства ослабления основных смысловых скреп российского социума. В этом плане трагедии последнего времени — свидетельство еще и ужасающего состояния нашей ментальной сферы.

В современном обществе терроризм не имеет смысла вне телевидения. Все разговоры о том, впечатляюще прошла информация или не очень, прямой был эфир или «захват» (и т.п. акции) шел в отредактированной записи, правду говорили СМИ или не всю правду, — все это лишь часть проблемы. Обсуждение темы с позиции профессиональных, давно привычных стереотипов исходит из того, что телевидение — это, в первую очередь, достоверная и оперативная информация о терроре. Но ведь ТВ — особенно, когда берут заложников, — нечто большее. Это важнейший транслятор, а значит, и механизм террора. Одновременно основное средство и главная цель массового психологического поражения.

Еще один очень важный аспект проблемы. Террор, безусловно, анонимен, и, в общем-то, его заказчикам не так важно, кто террористы, а кто — чудовищно даже произнести это вслух — жертвы. Здесь стоят абсолютно другие задачи: ударить по ощущению стабильности, защищенности, сплоченности, по устройству самой социополитической и социокультурной системы страны. Социологические данные вопиющи: в Москве в конце сентября 80 процентов населения ожидали продолжения террора в ближайшее время, в Санкт-

Петербурге — 72 процента, по стране – 59 процентов ждали атак в своем городке, деревушке, поселке. Результат противником достигнут: никогда не было такого ощущения слабого государства, беспомощных профессионалов, отвратительной власти.

Этот очень эффективный, системный удар по чувству собственной безопасности каждого человека достигается благодаря подключению – или точной работе с моральными принципами и разграничениями. Пространство моральных отношений, заповедей и табу, впрочем, как и больная общественная психология в России, используется как оружие. Те, кто заказывает и осуществляет акты террора, прекрасно знают, что все критерии оценки их действий и мотивы переживаний людей будут исключительно моральные, гуманитарные. Поэтому самыми сильными внеморальными методами (убийство детей) повреждаются моральные чувства, важные культурные коды, переживания, которые нужно...

Александр Роднянский. Какие критерии ты имеешь в виду?

Д.Дондурей. Критерии восприятия происходящего. Вот все говорят: «отморозки», «нелюди». Но нельзя с отвращением не констатировать, что противник действовал очень точно и очень мощно. Ему ведь все равно: в качестве поражающего средства использовалась самонаводящаяся шахидка или сброшенная с самолета бомба. Важно максимально задеть моральные оценки, приоритеты, принципы восприятия миллионов.

Следующий тезис: Россия, безусловно, очень благоприятное место для терактов, поскольку здесь невероятно разобщенное население. По экономическим представлениям, по пониманию прошлого, по представлениям о будущем, по адекватности считывания реальности. Наконец, недоверие всех ко всем. Колоссальное, накопленное во всей стране, пронизывающее все структуры и слои: работодателей к своим наемным работникам, общества к власти, самой власти — к чиновникам, к менеджерам, неевреев — к успешным людям, всего населения — к выходцам с Кавказа...

Новые войны очень креативные, ни один эпизод не похож на другой, акции подчас будто разработаны сценаристами Голливуда. Один немецкий композитор три года назад неосторожно обмолвился, что удар самолетов по башням в Нью-Йорке — фантастическая инсталляция, жест, самое незабываемое произведение современного искусства, которое он когда-либо видел. С ним перестали разговаривать, его перестали принимать.

Еще один момент. Нельзя не признать: это очень дешевые войны. Стоимость операции в Америке — 250 тысяч долларов. Официальный ущерб, признанный американским правительством, — 250 миллиардов, включая потери рынка ценных бумаг, разорение авиакомпаний, страховых обществ, некупленные билеты и т.п. Басаев тоже подсчитал: в 8 тысяч евро ему обошлась спецоперация в Беслане. По крайней мере, так сообщает его сайт.

А.Роднянский. Но не он.

Д.Дондурей. Нет, нет — от его имени. Про эффективность говорить не будем, но я согласен с тем, о чем Леонид Радзиховский говорит в своих выступлениях. У террора нет единого центра. Действуют матричные, сетевые принципы существования агрессивной системы. Они могут возникать, исчезать, трансформироваться.

Если говорить о нашей реакции на вызов террора, то самым страшным – я резюмирую сказанное – мне представляется вот что: почти все аналитики рассматривают террор в рамках своих отношений к власти, к конкретным террористам, к их инвесторам и вдохновителям. Даже когда оценивают его в категориях «войны», то почти не обращают внимания на ценностную, психологическую сферу бытования войн нового типа. В нашем обществе проблемы, связанные с мировоззренческим состоянием любых социальных групп, вообще не рассматриваются. Не воспринимаются как важнейший фактор, определяющий качество экономики, структур безопасности, политической системы, гражданского общества.

Наша элита подготовила себя только к борьбе с властью и лишь в этом достаточно важном, но все-таки узком сегменте отношений самовоспроизводит свои приоритеты. «Мы тут хотели, но нам ничего не разрешили». Но это не совсем так. Есть масса содержательных зон, где мы — авторы, редакторы,

режиссеры, продюсеры — могли бы осуществить важные и нужные вещи. Власть пока не решает: в какой контекст поместить любой материал о трагедии, что и как делать с рекламой, как формировать кинопоказ в эту страшную неделю? Что и почему ставить в эфир? О чем эти фильмы? Почему в вечер подсчета трупов надо было показывать «Секс, ложь и видео», а после этого — 4 сентября на НТВ — «Все леди делают это»? Что за концепция войны и мира за всем этим стоит?

Леонид Радзиховский. Война всегда ведется «за смысл» — ведется, исходя из какой-то идеи, какой-то идеологии. Но обычно к этой идее прилипало что-то материальное — территория, ресурсы. Сегодняшняя террористическая война, как я ее понимаю, ведется *только* «за смысл» — за победу фундаменталистского исламистского смысла над западным смыслом. Я не силен в истории религии и поэтому опускаю вопрос, можно ли эту «горячую идеологическую войну» считать войной религиозной. Ну, согласимся, что нельзя, что дело не в исламе, а в какой-то очень вредной «секте ислама». Отлично, пусть это будет не религиозная, а сектантская война.

Что касается Чечни, то здесь есть еще и такой момент. Чеченцы — народ особый, отборный. Вроде древних евреев — вот все покорились Риму, а евреи бузили-бузили, пока их римляне не вышвырнули, не рассеяли по свету. Так и у чеченцев очень высока та самая пассионарность. Это не война за национальную независимость (любая разумная независимость у них в Чечне «в составе РФ» есть), это «рождение нации», война за самоопределение, не знаю, как лучше сказать. В общем, террористы «осознают себя», гордятся собой, примерно как волки у Высоцкого: «Свора псов, ты со стаей моей не вяжись — в равной схватке за нами удача. Волки мы, хороша наша волчья жизнь, вы — собаки, и смерть вам — собачья». Не зря же на гербе у них — волк. Конечно, хамский, оскорбительный смысл таких слов по отношению к «русским собакам» я даже не обсуждаю, настолько это несправедливо и просто нет цензурных слов для оценки. Но беда в том, что, как мне кажется, вот этот «волчий аппетит» есть у очень многих чеченцев, конечно, не у всех, но даже у тех, кто ненавидит того же Басаева, скажем. Такой пример. У нас в доме жили чеченцы — богатые, удравшие еще до войны из Грозного, от Дудаева. У них был парень лет двенадцати-тринадцати, Руслан. Очень сильный, ловкий — настоящий чеченец. И вот, моя мать хотела ему сделать приятное и говорит: «Руслан, ты уже настоящий мужчина». Он отвечает: «Нет. Мужчиной буду, когда первого русского убью». И это в Москве, это чеченцы, ненавидящие Дудаева! Еще раз повторяю: конечно, не все. Но — многие.

Сегодня наше дело плоховато, потому что никаких смыслов у России нет. Когда Путин попытался сымитировать «дорогие братья и сестры», то ничего из этого не получилось, кроме знакомой, увы, интонации, которая многим понравилась. Интонация такая тревожная, рубашка черная, брови нахмуренные. Это правда.

А.Роднянский. «Но сурово брови мы насупим...»

Л.Радзиховский. Но ничего более сильного, чем насупленные брови, в запасе, увы, нет. И никаких смыслов Российское государство из себя выскрести в ответ так и не смогло, кроме одного: мы усилим вертикаль власти, отменим эти несчастные выборы губернаторов и т.д. А ведь это момент истины. За что человек хватается, когда пожар? За самое дорогое. Мать хватает ребенка, скряга — ключ от сейфа. Российское государство схватилось за голую бюрократическую вертикаль, потому что больше у него, несчастного, ничего нет. В загашнике, кроме завинчивания бюрократических гаек (причем вполне виртуальных гаек), ничего не осталось. В смысле отсутствия смысла наше государство далеко продвинулось, надо сказать правду.

Если, допустим, взять начало 90-х годов, то тогда какие-то смыслы были: вот — демократия, будем, как в Америке, будем, как в Швейцарии. А затем десять лет эти либерально-демократическо-прозападные смыслы расстреливались из всех мыслимых и немыслимых орудий. И они уничтожены полностью. Сегодня если и есть в идеологии хоть что-то живое, то только борьба вот с этими либеральными тенями. Потому что когда спрашиваешь, чем хорош Путин, говорят: он против либералов, против демократов, против евреев, против За-

пада, против кавказцев. Это неправда, он далеко не против всего этого, он точно не антисемит да и не антилиберал, по крайней мере в экономике. Но это не важно. Важно, что миф о Путине вот такой: он *против*. Ну а «за» — пустота. И если бы не было тех, кто по «Эху Москвы» критикует Путина, то его рейтинг еще бы дополнительно просел. Потому что если бы не было «от кого надо защищать Путина», если бы шел разговор по существу — что может предложить наше государство? — то в ответ было бы одно: увеличение бюрократии. А этим народ не вдохновишь. Кстати, не вдохновишь его и охотой на ведьм либерализма. Тут уж или надо «срывать кран» и начинать идеологический погром, а на это власть не пойдет, или вся эта кампания выдохнется — немножко беременной быть нельзя.

К слову сказать, хороши и мы, либералы (я себя, естественно, только к ним и могу причислить). Продолжаем с мальчишеским азартом ругать власть, благо поводов она дает все больше. Но ведь если, упаси Бог, власть, которая в России всегда на самом-то деле трухлявая, рухнет, то уж кого-кого, а насто точно первых придавит. «Второй демократической» революции не будет, а «освобожденный народ» с нами, с этой бедной «пятой колонкой», быстро разберется. Правда, что нам делать, я не знаю: хвалить власть не за что, ругать — себе яму копать, замолчать — вроде тоже... непрофессионально.

Короче, все — и власть, и аполитичный народ, и интеллигенция прозападная — бессильны против огня «исламской» религиозной войны. И если этот пожар удастся разжечь, то Россия сгорит, но его не потушит. Вот это и есть война за Большой Смысл — террористическая война как детонатор религиозной войны в России. И если в мусульманских республиках, сегодня совершенно спокойных, удастся разжечь вот эту религиозную войну, объединить ее с сепаратизмом, то рванет так, что Россия разлетится почище, чем в 1917 году.

Да, как и в 1917-м, страна будто предназначена для того, чтобы ее раздолбали первой. То слабое звено западной цивилизации, через которое надо разорвать всю цепь. К тому же как-никак ядерное оружие имеется, все-таки не Югославия. Наше счастье, я думаю, только в том, что мы несколько преувеличиваем силы товарищей террористов — они, конечно, хоть и «волки», но в чем-то тоже, в общем, козлы изрядные. Если бы они были поорганизованнее, потолковее, то они бы, конечно, могли достичь значительно больших «успехов». Это первое рассуждение.

Второе — противоположного свойства. Россия защищена именно теми слабыми чертами, которые у нее есть. Например, то же самое отсутствие идеологии. Отсутствие гражданского общества. Это и защита России. Почему? Потому что, как в известном анекдоте, пока у нас такой бардак, мы непобедимы. У нас совершенно рыхлая, тестообразная масса государства. В конце концов, если я захочу развалить страну, что я могу сделать? Я же не могу перебить 145 миллионов населения. Я могу взламывать структуры, верно? Верно. А у нас структур-то нет — одна вата, попробуй-ка взломать вату! Как говорил Толстой, дуракова хитрость побеждает...

Без метафор. Представим себе, что у нас была бы хотя бы та степень гражданского общества, как в России в 1915 году. Я уверен, что сегодня Путин был бы сброшен так же, как фактически сбросили царя под предлогами, придуманными тогдашними либералами, тогдашним гражданским обществом: мол, русская армия неэффективна, царица — шпионка, а Распутин передает какие-то секретные сведения немцам. Было довольно структурированное гражданское общество, которое по хорошей русской традиции занималось только одним: борьбой с властью. Поводы для борьбы выдумывались, все было полной ложью, не преувеличением, а просто абсолютной ложью, которая ничему не соответствовала. И тем не менее в нее все верили, сверху вниз эта вера шла. Все выдумки расходились вниз как раз по капиллярам гражданского общества, а внизу принимались совсем просто, солдату объясняли, что все планы царица продает немцам, мы идем в атаку, а немцы нас расстреливают из пулеметов.

Россия — серьезная страна. Конечно, единственный двигатель страны — всеобщая взаимная коррупция, которая полезна в бизнесе и в социальных отношениях. Но страшно опасна в ситуации, когда речь идет об обороне.

Д.Дондурей. Но в большой экономике не очень перспективна эта схема — теневая, крышевая...

Л.Радзиховский. Это, как говорится, специалистам виднее, но я имел удовольствие беседовать (не будем фамилии называть) с одним из трех ведущих наших олигархов. На телевидение к нам пришел. Программа была о вреде коррупции. Все положенные слова он сказал: как это плохо, как это опасно, туда-сюда, а потом, после эфира, говорит: «Слушайте, ребята, а вам не стыдно всю эту пургу нести? Как будто кто-то не понимает, что беда не в аморальности коррупции, а в другом — берут и ничего не делают. Вот это несчастье. Но если бы еще и не брали, то все просто бы остановилось. Сразу и навсегда». А уж у него бизнес — крупнее в стране разве только у «Газпрома».

Д.Дондурей. Откуда у нас такая страсть к борьбе с государством?

Л.Радзиховский. И ведь сейчас и государство, и либеральная элита делают все, чтобы постоянно воспроизводить эту самоубийственную глупость!

Д.Дондурей. Элита на генном уровне обожает это.

Л.Радзиховский. Да. И государственно-бюрократическая, и либерально-демократическая элита. Я вам приведу пример из другой сферы. Возьмем это наше «дело Дрейфуса» — злосчастное дело Буданова. Что любопытно, интеллигенция, с которой я общался, говорит так: конечно, Басаев преступник. Точка. Три слова — политкорректно «отчитались по Басаеву». После этого говорится: «Но...» — и вот тут следует пятьсот слов про Буданова. Это соотношение эмоций, три — пятьсот, внутренней такой ненависти. Басаев — далеко, он либералами как *свой личный враг* не воспринимается. А вот Будановых они (мы?!) реально боятся, ненавидят. Понятно, что ровно то же самое у противоположного лагеря, который говорит: Буданов, конечно, преступник, но эти... и дальше будет пятьсот слов про Ковалевых, про Гайдаров, Чубайсов, про всю эту либерально-американо-еврейскую отвратительную тусовку.

Вот такое у нас взаимно ненавистное гражданское общество — тут не до Басаева... И если бы это было *структурированное* гражданское общество, которое по русской традиции умеет только одно — кусать, поливать власть и друг друга, то вставь лом в эту щель, навались на этот лом, и страна разлетится к чертовой матери. Но сегодня, по причине исключительной слабости гражданского общества, полной задавленности, отсутствия политической оппозиции, лом вставлять некуда. В вату, в какую-то жижу лом не вставишь. Террористы попытались разорвать Россию по шву Осетия—Ингушетия, но номер не прошел. Разрушать надо на стыках, на швах. А мы «их» перехитрили: из-за отсутствия политического класса, из-за отсутствия гражданского общества у нас нет стыков, нечего или почти нечего ломать в центре страны! Правда, есть еще много чего ломать по национальному шву. Я думаю, что удар будет в основном туда направлен.

Что же касается телевидения, о котором непосредственно мы говорим, здесь вот еще какая штука: поскольку у нас страшно рыхлая страна, в которой три четверти населения живут все-таки в XIX веке, то эффект от телекартинки, конечно, сильный, но он какой-то... Вот обычный человек, не только в деревне, а, я думаю, даже в Рязани, Томске, Воронеже. Для него все-таки то, что по телевизору, — это не о нем. Да, это страшно, но на себя ведь не переносится. Ну, в Москве, ну, в Петербурге, ну, может, еще где-то, но для основной массы населения это все равно как сериал, который далеко, который их волнует куда меньше, чем жителей Оклахомы или Небраски волновали кадры 11 сентября 2001 года.

Д.Дондурей. Но даже если воспринимают как сериал, то все равно это сериал, где убивают маленьких детей...

Л.Радзиховский. Дети — это действует сильно, но на себя не переносишь. Понимаете, когда был «Норд-Ост», ведь всем известно, что некоторые говорили: «А не фига этим богатым расхаживать по дорогим удовольствиям, поделом им». Мне трудно поверить, чтобы в Америке даже бедные люди говорили про разрушение торгового центра: «Поделом этим биржевым маклерам, брокерам и их клиентам».

Д.Дондурей. Если радикализировать вашу мысль, то это чуть ли не «пред-

ставление» для сильных переживаний. В каком-то смысле сериал, который маркирует событие как нереальное.

Л.Радзиховский. Да, напрямую, лично не касается. Больше того, когда говорят об угрозе государству, мне кажется, у русского человека двойное чувство. С одной стороны, он, конечно, очень напрягается: государство, Россия — все это не пустые слова для обычного человека. Но, с другой стороны, известно же, что во время первой мировой войны говорили: «А на фиг ли нам воевать, до Пензы немец не дойдет. Мы не русские, мы пензенские». Так же как, несмотря на исключительный героизм в Великую Отечественную, который действительно прецедентов не знает, одновременно кое-где с самоварами, чуть не с музыкой встречали немцев. И, что самое удивительное, те, кто сегодня встречал их с музыкой как освободителей, завтра могли идти в партизаны. Да, это удивительно, но сочетается как-то...

В общем, известно, русский человек — монархист-анархист, патриот-пофигист. Как говорил Достоевский, широк человек, даже слишком широк, надо бы сузить. Сузить — то есть привить европейскую меру, европейскую «гражданскую ответственность». Да вот что-то не сужается...

Д.Дондурей. Можно ли сказать, что все эти российские заморочки — разгильдяйство, неопределенность, аморальные критерии — своего рода защитный слой культуры?

Л.Радзиховский. Да. Это слой, препятствующий продвижению вперед, конкурентоспособности по сравнению с мобильными странами, безусловно. Но одновременно это подушка, в которой вязнут противники России. Как Наполеон с Гитлером утонули в грязи наших дорог, так и сегодня, поскольку идет война за смыслы, все враги тонут в вязкости этих смыслов, да и сами-то смыслы — вязкие.

Д.Дондурей. Значит, можно голосовать за разгильдяйство.

А.Роднянский. Если голосовать за разгильдяйство, за вату отношений и отсутствие ответственности как за условия, препятствующие окончательному распаду и превращению в ничто некоей структуры, называемой российским государством — со слабым или практически отсутствующим обществом, с телевидением, названным здесь механизмом войны, — то это категорически противоречит ныне бурно развивающемуся процессу, судорожному и абсолютно неосознанному процессу укрепления властной вертикали. Больше того, всем последним годам российской истории. Поскольку они-то и привели к обострению террористических атак. В конечном счете телевидение могло бы превратиться в механизм войны значительно раньше. Но почему-то оно стало играть такую роль именно сейчас, когда в значительно большей степени стало скованным, неполным, вне соответствия своим базовым задачам, если говорить об информировании общества.

После Дубровки приняли антитеррористическую конвенцию. Сегодня «Родина» выступила с инициативой прекратить какое-либо вещание во время теракта. Можно согласиться в главном: телевидение является механизмом войны и террора как таковым. А в другом случае, как это понимают люди, разрабатывающие всякого рода антитеррористические конвенции СМИ, — механизмом спецопераций против террористов. Так или иначе, они рассматривают телевидение исключительно как часть спецподразделения Федеральной службы безопасности, которая должна не просто не выдать военную тайну, о которой с экрана узнали бы террористы — о времени штурма, который уже идет, и т.д., — но еще и, может быть, введет в заблуждение террористов, забравшихся в некую школу, объект захвата, и тем самым поможет боевым высокотренированным подразделениям быстро ворваться туда и освободить несчастных заложников. Примерно вот так — два восприятия. Мы находимся между ними.

Л.Радзиховский. Фантастическая картина: люди представляют себе, что есть какой-то четкий план: по сигналу, секунда в секунду что-то начнется. И вот этот план кто-то выдаст, там, где подчас ни плана, ни секунды, вообще ничего нет. При всем желании выдать нечего, но вот такое дикое представление.

А.Роднянский. Я согласен с тем, что телевидение является механизмом, но только более широких процессов. Если говорить о войне за смыслы, то механиз-

мом их выработки. По идее, телевидение должно было бы стать площадкой дискуссий и дебатов, в процессе которых бы вырабатывались, обсуждались, отвергались разнообразные смыслы и многое прояснялось бы для людей, сидящих перед экраном. Если бы даже то, что вы только что произнесли, если бы это прозвучало в отечественном телевизионном эфире, многое стало бы значительно более понятным. Произошло бы это в прямом эфире или в урезанном, монтированном виде, куском или нет — это вопрос второй, о котором нужно говорить отдельно. Но тем не менее это был бы намек на тот механизм выработки смысловых конструкций, в связи с которыми и происходил бы тот процесс, о котором мечтали десять лет назад, — процесс формирования гражданского общества.

Это все части того предательского механизма, который подвел под монастырь и привел к негативным результатам всю отечественную экономику. Благодаря разговорам про открытое общество, олигархи коррумпировали бюрократов, получив в руки латифундии природных ресурсов, или, я очень люблю эти слова, естественных монополий. А благодаря отсутствию телевизионно-дебатной площадки, не было обсуждения и выявления противоречий между разными смыслами. Тут мы приходим к необходимости, к которой государство приходит уже на более масштабном уровне, — хвататься за вертикаль власти, укреплять и затыкать все дырочки, чтобы через них не утекла никакая необязательная, ненужная информация. Несколько совершенно разных примеров, бытовых. Вчера мне некая рядовая зрительница говорит: «Надоели с этим Бесланом, неделю поговорили — и хватит, невозможно же жить».

Д.Дондурей. Нормальная вменяемая женщина?

А.Роднянский. Даже не средний класс, абсолютно рядовая зрительница. Пример из другой телевизионной логики: полный провал у нас по сравнению, например, с британским телевидением, такого жанра, который называется по-английски «фэкчелз», то есть документальных, утилитарных программ: в них не просто обсуждают широкий контекст современной общественной, политической, социальной или экономической жизни, но и очень конкретные вещи: как одеваться, что есть, как следить за собой, как бороться с определенного рода болезнями. Все это прайм-тайм британского телевидения.

Д.Дондурей. Прагматика...

А.Роднянский. Да, такое утилитарное просвещение. У нас в этой сфере полный провал. Оба примера говорят о том, что наше телевидение существует в совершенно ином качестве, чем в тех обществах, где есть глубоко эшелонированные, стратифицированные общественные механизмы. Любые события, сама жизнь воспринимаются, здесь я совершенно согласен с вами обоими, как абсолютно бесконечный цветной сериал, в котором просто меняются жанры. Не случайно самым успешным продуктом на российском телевидении долгие годы являются бразильские телесериалы. Даже сегодня, когда наши сериалы их вытесняют, они все равно собирают большую аудиторию.

Д.Дондурей. Всегда попадают в топы.

А.Роднянский. Какие топы — первые позиции! Ну, время от времени какой-нибудь «Участок», который, только появившись, может тоже один раз за шестнадцать вечеров оторвать этот топ. Вот и Беслан — сериал про плохих парней, которые подло себя ведут, и, к сожалению, не все там хорошо завершается, есть огромные жертвы. Но все равно, мы же побеждаем, появляется самый хороший парень и, сцепив зубы, произносит слова сочувствия. Хотя, откровенно говоря, не Голливуд, о котором ты, Даниил, говорил, поскольку все-таки не доведен до жанрового завершения. И очень несовершенный. Это вообще сценариям неподвластно.

Телевидение сегодня не является ни дебатной площадкой, ни способом получения важной информации. Важной для тебя лично, той, что способна сформировать твое отношение к определенным процессам (будь это бытовые, практически важные обстоятельства социальной жизни или политические конфликты), а самое главное, ТВ не обнажает реальные противоречия, которые и являются причиной террористических атак. Но разве дело здесь только в злом умысле или непрофессионализме ТВ? Я не хочу никоим образом спорить с те-

ми, кто говорит об огромной ответственности телевидения, но оно в конечном счете, как и другие средства массовой информации, не более чем площадка. Полянка, где должны выявляться политические, экономические, религиозные, национальные и прочие причины, которые привели к обострению, и где рассматривались бы разные сценарии, которые могли быть сегодня задействованы. Я тоже не верю в некий единый центр, в конспирологические теории, распространенные в нашей властной среде по поводу существующего...

Д.Дондурей. Единого внешнего врага.

А.Роднянский. Нет, не просто внешнего, говорят ведь (или намекают) еще и о внутреннем враге. О тех, кто платит за Беслан. Это же, конечно, внутренние враги, какие же внешние?

Д.Дондурей. Ходорковский.

А.Роднянский. Ходорковский, Невзлин — эти бесспорно. Есть еще те, кто заинтересован в нашей слабости на Западе. Поэтому можно пригласить — на полном серьезе — Временного поверенного в делах Великобритании в России и выставить ему возмущение в отношении деятельности так называемых новых политэмигрантов, не получающих должного или адекватного отпора со стороны официальных британских властей. При этом мало обращается внимания на то, что Би-Би-Си – старейшая общественная корпорация. Она никогда не была государственной. Просто мало кто знает разницу между общественной и государственной структурами.

Д.Дондурей. Ну почему? Все-таки сняли лорда, ее возглавлявшего...

А.Роднянский. В том-то и дело, что его сняли после серьезной парламентской комиссии, большого скандала, после судебного расследования, открытых слушаний, после того как эксперты поработали. Результаты их расследования были предъявлены обществу и опубликованы. Были соблюдены все ритуалы и процедуры, перед тем как сняли. Я уж не говорю о том, что в Беслане не было ни одного федерального руководителя спецслужб. Если сравнить ситуацию с Буденновском, то смотрите, что произошло: там были все и был знаменитый разговор Виктора Черномырдина с Шамилем Басаевым. И, если я не ошибаюсь, высшие чиновники написали заявление об отставке после катастрофы. Сейчас после Беслана даже тема такая не встает. Хотя, честно говоря, там должен был быть штаб. Причем этот захват произошел после 11 сентября, когда мы все видели по телевидению американский «сериал» с мэром Нью-Йорка Джулиани, который разбирал обломки и решал разного рода бытовые проблемы. Видели Буша, стоявшего на месте произошедшей трагедии. Все это видели. Опять же, прервана и, видно, никогда не укреплялась связь между телевидением как форумом дискуссий и обсуждения возможных сценариев событий, разных моделей поведения и реальной жизнью. Уж точно в Кремле никто не говорил на тему, какие фильмы ставить в эфир в дни траура.

Д.Дондурей. Конечно.

А.Роднянский. Да. Просто сидели ответственные люди и думали, как отвлечь народ. Это принципиальный момент.

Д.Дондурей. Но почему, и это уже точно не без Кремля, почему на целую неделю исчезли площадки для общественно-политических дебатов? Там, наверху, не понимают, что это гигантский вред для власти?

А.Роднянский. Я думаю, именно из-за этого и произошел тот кризис власти, который сегодня существует. На данный момент он проявляется в очень резких, нелогичных, внешне непрагматических шагах. В несимметричном, неадекватном ответе на угрозу терроризма, на вызовы террора. Непонятно, почему укрепление вертикали власти необходимо именно сейчас и почему как ответ на Беслан. Эти вещи, не проговоренные в общественно-политических кругах, во многом и создали тот кризис, который проявляется в нарастающем недоверии всех ко всем, о котором ты говорил. Даже в этих, доходящих до внимательного слушателя радиостанций (не телевизионных же каналов) и читателя газет результатах последних социологических опросов: 27 процентов населения негативно оценивают действия власти в этой ситуации. Это самые большие показатели за четыре-пять лет, и мне представляется, что мало кто отдает себе в этом отчет.

Д.Дондурей. Когда американцы начали войну в Ираке, чрезвычайно «важную»

для нашего общества, Первый канал в течение часа подготовил специальную передачу с Познером и Сорокиной. Другие федеральные каналы также стали мгновенно переверстывать свои сетки. В сентябре в связи с Бесланом не было ничего подобного. Менялись только кинопоказы и были отменены юмористические программы.

А.Роднянский. Больше того, теракт в Беслане мог стать бесспорно важнейшим телевизионным эфиром, потому что ситуация беспрецедентная. Следовало не просто включаться беспрерывно, как бы сделали любые профессиональные телевизионные компании, а вести непрерывный репортаж, приглашать экспертов, посвящать этому львиную долю эфирного времени. Информировать о позициях, попытках, переговорах, требованиях, если таковые были. В таком случае телевидение было бы механизмом, уж точно, не войны, а попыток выхода из трагической ситуации. Многие телеакадемики не подписали письмо в Академию российского телевидения с протестом против подмены информации пропагандой, закрытия ряда общественно-политических программ, потому что боятся.

Л.Радзиховский. Естественно.

А.Роднянский. На самом деле это неестественно, я понимаю еще, если бы на дворе был 1978 год. Но после того как мы перешли в совершенно другое технологическое пространство, информационное пространство, грубая цензура не может долго продолжаться. Поэтому я полагаю, что второй кризис телевидения как механизма войны — это, бесспорно, лишь часть правды. Просто, для того чтобы пользоваться телевидением, нужно обозначить, для себя в том числе, его подлинную цель среди прочих важных смыслов.

Д.Дондурей. Можно сказать, что, к сожалению, не только власть (сама по себе), но и телевизионщики неадекватно понимают реальные функции медиа, помимо чисто информационных?

А.Роднянский. Те, кому делегирована функция управления телевидением, может быть, и понимают, но действуют как чиновники. Они не являются сегодня четвертой властью, но частью бюрократического механизма, той самой вертикали, которая по-своему относится к этому самому процессу управления страной. Просто одним образом они ведут себя в парламенте и несколько другим в сфере информации. Медийные начальники понимают и важность, и влияние СМИ, больше того, стараются быть эффективными, понимают свои задачи именно так, как необходимо на данный момент, — конъюнктурно.

Д.Дондурей. Могут ведь и ошибаться.

А.Роднянский. Больше того, могут считать, что ошибаются, могут быть в этом уверены, но будут все равно делать так, как это принято, решено. Есть, конечно, те, кто свято верит в правильность именно такого рода концепции ТВ. В то, что не все следует показывать, поскольку используют враги. Все время оглядка. Вот вы говорили о том, что интеллигенция против государства. Но пафос борьбы за государство очень распространен сегодня среди телевизионных менеджеров, руководителей, продюсеров. Так долго государство унижали, оскорбляли и топили в луже критики, что пора уже это прекратить. Не случайно основные сериальные новинки этого сезона отличаются одна от другой не только телевизионным качеством (где-то оно лучше, где-то хуже), но и количеством звездочек на погонах у главных героев. Потому что без погон у нас героев практически нет. За моделями, за сценариями актуальных решений, если полагать современные сериалы в какой-то степени ответным рефлексом на вызов сегодняшнего времени, телевидение обращается к недавнему *прошлому*. И призывает к чему? Отдать жизнь за родину. Это единственный выход из создавшейся ситуации.

Д.Дондурей. В настоящее время так много смысловых пустот, что единственное событие XX века, абсолютно легитимное, морально принимаемое нашим народом, — победа в Великой Отечественной войне. Поэтому, попадая по ходу послевоенной истории в болото, в яму, в опасность смерти, люди хотят через память о великом, сакральном событии каким-то образом удержаться на поверхности. Так или не так?

Л.Радзиховский. Во-первых, мне кажется, очень интересно сравнить сегодняшнюю ситуацию с «Норд-Остом». Тогда телевидение еще попискивало, что-то

у Шустера обсуждалось. Правда? Начальство было недовольно, но ни одну программу не закрыли. Сейчас телевидение полностью молчит, каналы, как мертвые, будто их нет. И тем не менее у этого молчащего телевидения заранее, превентивно программы отрублены. Это говорит о степени прогресса в обсуждаемом нами деле — в уничтожении жизнеспособности телесреды.

Д.Дондурей. Здесь ведь, кроме свободы и всего того, что принято понимать под этими ограничениями, есть чисто профессиональные концепты. Ну, например, давайте сделаем вид, что ничего не происходит. Будем оставлять те же передачи мирного времени, рассказывать о колготках, о центах экономии за минуту в «Мегафоне», то есть отведем голову от экрана и увидим, что жизнь продолжается.

Л.Радзиховский. Вы, конечно, лучше знаете картину, но я для себя эту ситуацию понимаю так: высшее теленачальство получает прямой, кривой, косвенный приказ, в общем, знает, что от него требуется, — не раздражать Путина, не говорить под руку. Но они, несчастные, не знают, что для этого надо реально делать, вот и мечутся, а в результате прямая пропаганда в советском стиле — вообще ничего не происходит. Или победная реляция — двух бандитов убил один наш омоновец. Телевизионщики, как крысы, загнанные в угол, уже не знают: колготки — не колготки. Это такие истерические метания. Люди пытаются расшифровать установку начальства «молчать нельзя говорить». Но запятую-то Сурков не ставит — думайте сами, решайте сами, творцы вы эдакие! Постепенно, конечно, научатся, что говорить, когда говорить нечего. Старый профессионализм не забыт. В конце концов, человек живет по тем сказкам, которые он слышал в детстве. Не знаю, реализует ли человек в своих взрослых поступках сценарии тех сказок, но то, что общество реализует сценарии теле- и киносказок, без сомнения, правда. И сегодня, конечно, нам возвращают чуть-чуть получше сделанные советские сказки. Причем интересно, до какой степени они бессмысленны! Кадыров-старший как-то выступал на Госсовете и вдруг обратился к Путину: «А что ж у вас в сериалах один спецназовец убивает пятерых чеченцев?» Выдержал паузу и сказал: «А ведь в жизни это не так». Это произвело впечатление, потому что члены Госсовета мрачно замолчали, видимо, подумали: правда, в жизни-то это не так. Вот и сейчас — старые песни о главном нам продуцируют, поскольку ничего придумать не могут.

Д.Дондурей. Но почему возникли такие смысловые пустоты?

Л.Радзиховский. Вертикаль власти больше всего мне напоминает шест, с которым человек пытается болото переходить. Кругом топь, а он с этим шестом — с кочки на кочку. Шест воткнул — перепрыгнул.

Д.Дондурей. Вроде мы культурная страна, взялись вот даже за классику, «Идиота» поставили, «Анну Каренину» снимаем. Почему нет опоры на потенциалы культуры, или на творчество само по себе, или на ученых, или на спортсменов... на какие-то зоны, где можно опереться на общезначимые ресурсы. Но реальным объявляют только спецназ, СМЕРШ, ГРУ, «Красную капеллу», диверсантов. Дескать, по-настоящему патриотичны только спецслужбы. Вполне возможно. Они, безусловно, необходимы, даже небесталанны. Но в рамках очень узких зон жизни.

Л.Радзиховский. Мне кажется, что это связано с честностью власти. Реально она опирается только на силовиков. И в кино пытается опереться на них же. Конечно, Пушкин — хорошо, но Пушкиным сыт не будешь.

Д.Дондурей. Резидент лучше.

Л.Радзиховский. Да, тут настоящая крутизна, реальная сила, она в погонах, в танках, в стрельбе, в спецназе. Это духоподъемно, а что там Пушкин?

Д.Дондурей. Но все-таки, согласитесь, есть зоны свободы для продюсеров, драматургов, режиссеров. Почему осталось только бандитское или эфэсбэшное?

Л.Радзиховский. Нет приказа, есть заказ. Спецзаказ.

Д.Дондурей. Что мешает большим федеральным каналам снять сериал про какого-то русского гения? Как когда-то про академика Вавилова. Кто мешает?

А.Роднянский. Сейчас надо установить, как они полагают, доверие к государству.

Д.Дондурей. Чисто силовое, что ли, доверие?

А.Роднянский. Конечно. Нужны мускулистые герои, нужно простых отечест-

венных парней убедить в том, что побеждали, побеждаем и будем побеждать. Вернуть уверенность в себе таким вот образом. Потому что уверенность в себе, как оказывается, не возвращается через историю творческого человека или некое классическое произведение литературы, или, проще того, через современного персонажа, делающего свой скромный бизнес и нескромный тоже.

Д.Дондурей. Но ведь в подавляющем большинстве сериалов и фильмов бизнесмен — чудовище.

А.Роднянский. Я прекрасно это знаю и за этим слежу. Говорил бизнесменам, которые имели в свое время возможность инвестировать в создание «скромного обаяния буржуазии» и должны были сделать это, если бы были ответственными. На данном этапе это, конечно, все потеряно, потому что бизнесмены и вообще всё, что связано с деньгами, — это враждебная сфера, неотъемлемая часть того образа врага, который рисуется в воспаленном мозгу нынешних сценаристов. Даже в сериалах вполне мирных, милых, как «Участок» (по-советски милых). Нехороший человек — это местный богатей, а все остальные могут выпивать литра полтора в день.

Д.Дондурей. Но есть все-таки уже навязший в зубах вопрос: почему в этой школе ты первый ученик? Почему нынешним художникам с таким удовольствием хочется снимать про предпринимателей как бандюганов, а про бандюганов как героев. Почему существовавшие некогда в стране гигантские креативные ресурсы не направляются в плодоносящие стороны? Туда, где бизнесмен — вполне нормальный человек, где и сейчас что-то путное происходит, а герои были не только в 45-м году. Почему «творцы» и теледеятели так легко и на «фу-фу» продаются? Более того, почему врут сами себе? Мы прекрасно знаем, что десять лет у нас была система самозаказа. Почему они сами себе не заказывают что-то духоподъемное, а не духопадающее? Не контролирует последние тринадцать лет Кремль тотально все сюжеты. Не контролирует. Сами припадают к 9 мая как к единственному в жизни святому источнику?

А.Роднянский. Эти настроения разлиты в обществе, в психологии народной. Мне-то легко судить, я же вижу еще разницу с Украиной. Там этого нет вообще и быть не может, потому что природа украинского социума — мелкобуржуазна. Это свойство и выжигали много лет — отправили на смерть шесть миллионов крестьян. Не только интеллигентов!

Д.Дондурей. Голод был самый большой за всю историю.

А.Роднянский. Да, потому что его нужно было создать в самой черноземной зоне Советского Союза. Потому что это была почва для прорастания совершенно других островов, другой социальной организации. Любой украинский хуторянин, любой рабочий обменяет на благополучие свое и своей семьи статус великой державы или просто державы. Там совершенно другая мифологема, другая психологическая направленность, совершенно иные внутренние системы координат, иные сказки, на которых воспитывалось общество. Это другой мир. А в России совершенно очевидно, что непременно нужно чувствовать себя частью великой державы.

Д.Дондурей. Частью империи.

А.Роднянский. Конечно. Это картина мира. С ней спорить бессмысленно.

Л.Радзиховский. Интересно, что даже имперское понимается на уровне каменного века. Потому что в советское время имперское — это «Укрощение огня». Это технология.

Д.Дондурей. Это называлось «научно-техническая революция».

А.Роднянский. А сейчас каменный век: коли, руби, пуля-дура, штык-молодец. И действительно, один спецназовец голыми руками положил пятерых басаевых. А если в жизни не совсем так, то тем хуже для жизни.

Д.Дондурей. Но ведь какие-то дальновидные телевизионные менеджеры, продюсеры прекрасно понимают, что это тупик, что нужно немедля создавать новые мифологии, что «старые песни о главном», «новые песни о главном» — путь опаснейший и ведет он только к очередным революциям. Нужно распространить в обществе некое количество мифов, пригодных к пониманию будущего, найти новые содержательные поля, смысловые площадки — в виде сериалов, ток-шоу, игр. Я не вижу других институтов общественной жизни, кроме телевизионных, которые могли бы затормозить,

уменьшить чувство недоверия, а в конечном счете вырастить чувство безопасности.

А.Роднянский. Мне представляется, что тут мы немного опоздали.

Д.Дондурей. Как это? С этим нельзя опоздать!

А.Роднянский. Я говорю о механизмах реализации, не о том, что нужно сейчас делать. Понятно, что это насущная потребность и необходимость. Опоздали с той точки зрения, что большая часть тех, о ком ты говоришь, согласились бы с тобой.

Д.Дондурей. Но разве они это делают?

А.Роднянский. Они не считают нужным это делать, поскольку убеждены в том, что адекватно отвечают на создавшееся положение вещей. Так они понимают будущее страны, ее настоящее, прошлое. Именно таким образом хотят помочь психологическому настроению и боевому духу россиян. Это очень важный момент. Другая часть профессионалов, бесспорно, полагает необходимым для себя отвечать на потребности той самой бюрократии, частью которой она является. Не просматриваются в среде телевизионщиков и творческой интеллигенции знание иной мифологии, создание новой картины мира, той модели жизни, в которой хотелось бы жить завтра. Без спецназа.

Д.Дондурей. Ты не считаешь, что это настоящая трагедия? Интеллектуальная, управленческая, а в дальнейшем и социальная? И творческая интеллигенция виновата в этом не меньше, чем государство. За пятнадцать лет модернизации системы она не смогла предложить своей стране новые — адекватные переменам — идеологемы, мифы, сюжеты, способы восприятия изменившейся реальности, критерии ее оценки.

А.Роднянский. Я считаю это трагедией, смотрю на ситуацию пессимистично. Но полагаю возможным для телевидения делать отдельные проекты — на фоне того, что произошло с общественно-политическим вещанием, то есть с дебатными площадками. Реализация же той целостной системы мифостроительства, о которой ты говоришь, не представляется на данный момент возможной. Я не понимаю, как это сделать. Кино, да, способно на революцию, чем оно и отличается от телевидения. Один удачный фильм может поставить актуальный вопрос, что неоднократно в истории и происходило. Например, «Покаяние» Абуладзе было таким фильмом. А вот демонстрация в телевизоре инициатив восстановления памятников то Феликсу Эдмундовичу, то Леониду Ильичу никак не способствует порождению мифологии о новой жизни — с предпринимателями, с иными творческими персонажами сегодняш-

него времени, которых очень много вокруг. В том-то и дело, что телевизионное пространство сегодня мало соотносится с реальной жизнью. Вот ты выходишь на улицу, и она значительно более оптимистична, чем мир телевидения.

Л.Радзиховский. Я вам больше скажу: зайдите в книжный магазин, все-таки идеологию формулирует не только ящик, но и книги.

Д.Дондурей. Но в меньшей степени и для более узкого круга.

Л.Радзиховский. Но этот узкий круг так или иначе влияет на остальных. Так вот, в книжных магазинах вы увидите сто книг про Сталина и про Гитлера, про внуков и правнуков Сталина, опять же про КГБ, про то, что Америка устроила 11 сентября. Серьезных, политических книг и там вы почти не увидите.

Д.Дондурей. У меня в связи с этим последний вопрос. Леонид, поработайте прогнозистом. Как вы сами в дальнейшем видите развитие этой новой войны? Чисто интуитивно, как политолог, аналитик. Что здесь будет происходить — в этой, пока еще не очень понятной, войне за смысл?

Л.Радзиховский. Я вам скажу так: я плохо это дело вижу, потому что, считаю, наша власть (вернусь к тому, с чего начал) программного смысла не имеет. Есть судорожное хватание за старый шест в попытках перейти болото. И сколько ни напяливай на себя гимнастерки 41-го и 45-го годов, ничего это не даст. Во-первых, потому что в карете прошлого никуда не уедешь. Во-вторых, масштаб не тот и время не то, масштаб лидеров не тот и система не та. Я не надеюсь на то, что делают здесь. Надежда на слабость и бестолковость противников России. Все-таки не стоит уж так демонизировать их эффективность в этой идеологической войне. Они тоже — те еще уроды. Но факт, что государство ничего, кроме усиления тупой бюрократии, противопоставить террору не может. Тупую бюрократию всегда прикрывают героизмом. «Несчастная страна — ей нужны герои». Причем чем больше дыр надо прикрыть, тем более невероятны эти герои. Заткнуть можно, замазать, но дырки-то остаются. Поэтому с фактической точки зрения организация самой машины формирования смыслов — это пшик. По старому советскому анекдоту, когда паровоз безнадежно встал, задернем шторы и будем называть следующие остановки. Надежда у меня не столько на силу наших, сколько на слабость противников.

Д.Дондурей. Тот же вопрос Роднянскому: как ты сам прогнозируешь перманентную войну за смысл, прежде всего — в аспекте телевидения? Ты, чувствую, как и я, печально настроен?

А.Роднянский. В данный момент печально. Я не знаю, достигли ли мы дна, мне кажется, еще нет. Но мы, бесспорно, должны его достигнуть, чтобы каким-то образом маятник качнулся в другую сторону. Где-то мы должны остановиться. Как правильно говорил Леонид, сейчас совершенно другие времена, иные технологические возможности. Нельзя действовать в рамках прежних сценариев, старых моделей. Надо учитывать технологизм сегодняшнего пространства, его деверсификацию, появление все большего количества каналов, связь их между собой. Скоро телефон, Интернет и телевидение будут существовать вместе, нажимаешь на кнопку в телефоне (это сегодня уже происходит в Париже) и получаешь любой из 900 каналов, которые у тебя заказаны. Мы вообще не говорим в стране об этом. На самом деле это другая цивилизация. И в ней совсем другая вертикаль власти.

Д.Дондурей. В этом наша защита?

А.Роднянский. Конечно. Не просто защита, это неизбежность. Вопрос стоит так: либо мы будем принимать участие в процессе, который вовлечет нас в совершенно новую, иную цивилизацию, хотя бы часть из нас, либо окажемся потребителями уже существующих товаров, услуг и технологий. Это вопрос принципиальный и важнейший для выживания страны, экономики, для успехов живущих здесь граждан. Об этом надо думать прежде всего.

НАТАЛЬЯ ВЕНЖЕР

Комментарии к пережитому

1—8 СЕНТЯБРЯ 2004 ГОДА: КИНО НА ТЕЛЭКРАНЕ

Принято говорить, что лицо каждого канала формирует новостной блок.

Так было в первое десятилетие нового российского времени. Правда, не для всех, а для «продвинутого» (интеллигентного, политически ангажированного, образованного) зрителя, который искал — и находил — канал-единомышленник. Словом, скажи мне, что ты смотришь, и я скажу, за кого ты будешь голосовать...

Но и тогда для десятков миллионов зрителей плоть телевизионного зрелища формировал кинопоказ, который ежевечерне диктовал выбор кнопки. Вспомним сагалаевский Шестой канал с коллекцией Теда Тёрнера. Он быстро собрал свою — и немалую — аудиторию, в основном, молодежную.

Вспомним совсем другое американское кино — современные блокбастеры, чемпионы американского и мирового проката, которые были известны зрителям всех стран, кроме СССР, и с которыми нас систематически знакомил и продолжает знакомить Первый («Останкино», ОРТ). Ну и, конечно, тех «Богатых», которые заставили рыдать полстраны.

Вспомним европейские шедевры программ НТВ и Петербургского телевидения, традиции которых продолжает ныне «Культура», триумфальное шествие новых российских сериалов на НТВ и канале «Россия»...

По мере развития телесети, увеличения количества экранов (два телевизора на городскую семью — практически норма), улучшения качества показа и разнообразия программ «вторая реальность», для подавляющего большинства транслируемая уже не кино-, а телеэкранами, все успешнее начала вытеснять из массового сознания реальность первую, то есть собственно жизнь. Львиную долю этой «второй реальности» формируют фильмы и сериалы, без которых современный «человек телевизионный» не может жить и не может судить о жизни...

До тех пор пока «первая реальность», то есть сама жизнь, не врывается грубо и жестоко, разрушая обоюдную иллюзию взаимопонимания и доверия между человеком и экраном. Так могло бы быть, когда бушевала «Буря в пустыне», но технические средства нашего телевидения не могли тогда обеспечить миллионы людей зрелищем технологически совершенного убийства.

Не так страшно было 2—4 октября 1993-го, когда танки стреляли по окнам Белого дома. Слишком декоративной казалась тогда картинка — камеры не вглядывались в лица мертвых и в кровавые раны живых...

Буденновск...

Первомайск...

Взорванные дома в Москве, в Волгодонске...

Позже — метро на Павелецкой...

Но, главное — ужас «Норд-Оста».

И 11 сентября — башня, падающая на наших глазах вместе с людьми, которые только что махали платками, призывая на помощь...

Показывая теракт на Дубровке, пожалуй, впервые телеэкран был так безжалостно внимателен и подробен. И тогда же раздались голоса о том, что это недопустимо, что телекамеры должны быть «тактичны», что репортажи

являются источником информации для террористов и травмируют население.

Неразрешимое противоречие: с одной стороны, по Конституции «граждане имеют право на информацию» обо всем, что происходит в стране и мире. С другой — против воли тех, кто показывал, и тех, кто смотрел, война и массовые убийства превращаются в... телевизионное зрелище! И зрители переживают такой саспенс, который не снился самому создателю «Психоза». Если быть объективными, следует признать, что Шамиль Басаев или Усама бен Ладен становятся величайшими режиссерами-постановщиками современных зрелищ, а «первая реальность» начисто переигрывает «вторую», обесценивая усилия самых талантливых и изобретательных творцов.

Думать об этом, формулировать это в словах — ужасно, цинично, бесчеловечно. Но это та теледействительность, в которой мы живем и которая грозит стать такой же привычной и обыденной, как кадры хроники, где сняты оплавленные тела жертв Хиросимы, телеги с обледенелыми трупами на Беломорканале или обтянутые кожей скелеты мертвецов Освенцима...

И вот теперь Беслан. И общее недовольство критики «информационной политикой» каналов, которые показали не все, не то, не так.

Я не знаю, кто прав. Я не знаю, как в тех обстоятельствах, когда девочка-репортер что-то бормочет в микрофон, пригибаясь под пулями, можно понять что «то» и что «так». И я не уверена, что мне нужно показывать «все». Того, что я видела, мне хватит на годы...

Но наш организм устроен так, что ищет и находит защиту от пережитых потрясений. Ужас «первой реальности» заставляет искать эмоциональную компенсацию, противоядие для отравленного сознания. Человеку хочется верить, что есть силы, есть люди, которые защитят его от кошмара жизни, от опасности потери близких. Пусть не в действительности, а в том идеальном мире, который он привык воспринимать почти как реально существующий...

Всю неделю траура все каналы показывали кино. И не только потому, что это был самый доступный способ заполнить лакуны программы, из которой, естественно, выпали юмористические, игровые и прочие развлекательные номера. Не знаю, сознательно или инстинктивно программные службы всех каналов отреагировали практически одинаково. И мне кажется, очень важно понять, что же за фильмы предлагались нам между леденящими душу репортажами. Что было «так» или «не так» в кинополитике каналов. И была ли она вообще, эта самая кинополитика, или в окна без особых раздумий вставлялось то, что оказывалось под рукой.

Для некоторых каналов и впрямь последнее предположение не лишено оснований. Иначе как объяснить, что 4 сентября зрителям предложили посмотреть «Секс, ложь и видео» (пусть киноклассику, но тематически вряд ли уместную в эти дни), а затем уж и вовсе ни с чем несообразное зрелище — фильм некоего «почетного гостя» одного из Московских фестивалей «Все леди делают это». Конечно, формально траур еще не был объявлен. И, думаю, нашлось немало нелюдей, которые смаковали пикантности итальянской порнухи, невзирая на кровавую трагедию и обеспечивая каналу оговоренный с рекламодателем рейтинг. Но ведь у самих составителей программ (я чуть было не написала — *даже* у составителей программ) и руководителей каналов должен быть минимально приемлемый уровень нравственности и порядочности, чтобы понять вопиющую неуместность такого, с позволения сказать, «программирования». И разве не подобная «телеполитика» воспитывает нелюдей, для которых и вправду «чужого горя не бывает» — в том смысле, что если горе «чужое», то для них оно и не горе вовсе?

К сожалению, мы здесь не можем охватить все программы всех федеральных каналов черной недели, а останавливаемся только на сделанных в эти дни заменах. В том, что каналы оставили нетронутым, тоже можно было бы найти немало поучительного, но...

Дата	Канал	Исключено из программы	Жанр	Время	Введено в программу	Жанр
01.09.04	Первый	Юмористическая программа		Веч.	7 лет в ожидании расстрела (док.)	
	НТВ	Возвращение Мухтара (Рос.)	детек.	День	Сегодня, экстренный выпуск	
				Ночь	**Криминальный талант (СССР)**	детек.
02.09.04	Первый	Человек и закон		Веч.	Фильм о фильме: «Менты»— очная ставка	
	НТВ	К барьеру! (ток-шоу)		Веч.	**Женская собственность (Рос.)**	мдр.
				Ночь	**Зеленый фургон (СССР)**	прикл.
03.09.04	Первый	Женщины в любви (Браз.)	мдр.	День		
		Неисправимый лгун (СССР)	комед.	День	**Черный океан (Рос.)**	прикл.
		Хоккей		День	**Холодное лето пятьдесят третьего... (СССР)**	боев.
		Поле чудес и др. развл. программы		Веч.	**Перед рассветом (СССР)**	прикл.
		Развлекат. программы		Веч.	**Крепкий орешек (США)**	боев.
	«Россия»	Дежурная часть		День	Последний герой (Евг. Матвеев) (док.)	
		Комната смеха		Веч.	Роковая ошибка генерала Пуго	
		Театр Евгения Петросяна		Веч.	**Честь имею, 1-я серия (Рос.)**	драм.
		День отца (США)	комед.	Веч.	**Страна холмов и долин (США—Анг.—Гер.)**	вест.
		Мой сын — фанатик (Фр.)	комед.	Ночь	Дежурная часть	
	НТВ	Возвращение Мухтара (Рос.)	детек.	День	Сегодня, экстренный выпуск	
		Криминальная Россия		День	Сегодня	
		Стресс (А.Гордон)		Веч.	**Дневник его жены (Рос.)**	драм.
		Гражданин Икс (США)	трил.			
	Культура	Бабалус		День	Нет	
		Танцуй,балерина, танцуй (док.)		День	Египетские ночи (балет)	
		Мышь деревенская и мышь городская		День	Симфония Шостаковича	
		Пеппи Длинныйчулок (Швец.)	комед.	День	Симфония Шостаковича	
		Русские цари. Самозванец на троне		День	Жизнь и житие протопопа Аввакума	
		Душечка	к/пов.	Веч.	Лев Рошаль. Поэма без героя	
		Линия жизни. Алексей Рыбников		Веч.	Андрей Тарковский (док.)	
		Мой дядя Бенджамен (Фр.)	комед.	Ночь	**Гамлет (Анг., 1969)**	траг.
04.09.04	Первый	Старик Хоттабыч (СССР)	комед.	Утро	**Звезда (СССР, 1950)**	драм.
		Смак и др. программы		Утро	Зита и Гита. Год спустя (док.)	
		Дорога на Эльдорадо (США)	аним.	День	**Ты есть... (Рос.)**	мдр.
		Микки и Доналд		День		
		Футбол и др. программы		Веч.	**На войне как на войне (СССР)**	трком.
		Программы		Веч.	**В бой идут одни «старики» (СССР)**	трком.
	«Россия»	Смехопанорама		Утро	**Два бойца (СССР)**	к/пов.
		Добро пожаловать, или... (СССР)	комед.	День	**Ты у меня одна (Рос.)**	мдр.
		Банзай (Фр.)	комед.	День	**Инспектор уголовного розыска (СССР)**	детек.

		Спецназ по-русски-2 (Рос.)	боев.	Веч.	**Честь имею, 2-я серия (Рос.)**	драм.
		Никки, дьявол младший (США)	комед.	Ночь	**Потерянное сокровище (США)**	прикл.
		Ресторан г-на Септима (Фр.)	комед.	Ночь	**Семейный совет (Фр.)**	комед.
	ТВЦ	В Москве проездом (СССР)	комед.	Утро	**Женская логика (Рос.)**	детек.
		День города		Утро	**Сказка о потерянном времени (СССР)**	комед.
		День города		День	Неприрученная природа Северной Америки	
		Ванильно-клубничное мороженое (Фр.)	комед.	Веч.	**Собор Парижской Богоматери (Фр.)**	мдр.
		Кика (Исп.—Фр.)	комед.	Ночь	**Секреты и обманы (Анг.)**	драм.
	Культура	Республика ШКИД (СССР)	комед.	Утро	**Сельская учительница (СССР)**	к/пов.
		Концерт Эдуарда Хиля		День	Потерянный дом	
		Мой добрый папа (СССР)	комед.	День	**Белый клык (СССР)**	прикл.
		Сахара (док.сер.)		День	Борьба за Эверест	
		Цирк (СССР)	комед.	Веч.	**Анна Каренина (СССР)**	драм.
		Юбилей Плучека		Веч.	Здравствуй, Вульф, приятель мой (док.)	
		Ревизор (Плучека) (СССР)	комед.	Ночь	**Чайка (СССР)**	драм.
	НТВ	Полицейские и воры (Рос.)	комед.	День	**Женщины (СССР)**	мдр.
05.09.04	Первый	Все путешествия команды Кусто		Утро	**Семеро смелых (СССР)**	прикл.
		Микки и Доналд и др. программы		День	**Самый последний день (СССР)**	к/пов.
		В мире животных		День	**Ожидание полковника Шалыгина (СССР)**	прикл.
		Московские каникулы (Рос.)		День	Две славы солдата и актера (док.)	
		Московские каникулы и разные перед.		День	**Экипаж (СССР)**	прикл.
		Необычайные пр-ния итальянцев (СССР)	комед.	День	**А зори здесь тихие... (СССР)**	драм.
	«Россия»	Вокруг света и др. программы		Утро	**Летят журавли (СССР)**	драм.
		Семен Альтов		День	Проклятье Тамерлана (док.)	
		Форт Боярд		День	**Будни уголовного розыска (СССР)**	детек.
		Концерт на Васильевском спуске		Веч.	**Любовь земная (СССР)**	драм.
		Крикуны (Кан.—США—Яп.)	комед.	Ночь	Отбой	
	ТВЦ	Клоун (сер.) (Гер.)	прикл.	Ночь	Евроньюс	
		Доброе утро (СССР)	комед.	Утро	**Путь к причалу (СССР)**	драм.
		Мультфильм		День		
		Программы		День	Неприрученная Амазонка	
		Концерт Газманова		Веч.	**Мисс Марпл (Анг.)**	детек.
	НТВ	Морское приключение (США—Гер.)	комед.	Ночь	После шторма	
		Апельсиновый сок		Утро	Профессия — репортер	
	Культура	Четыре свадьбы и одни похороны (Анг.)	комед.	Веч.	**Одиночество крови (Рос.)**	детек.
		Углы манежа		Утро	Картина с подписью «Рафаэль»	
		Свинарка и пастух (СССР)	комед.	Утро	**Александр Невский (СССР)**	ист.

		Приключения Буратино (СССР)	аним.	День	Натали. Три жизни Натальи Гончаровой	
		Вокруг смеха		Веч.	Эпизоды. Николай Пастухов	
		Любовные истории. Бетти Гейбл		Веч.	Любовные истории. Король Георг VI	
		Наследница по прямой (СССР)	драм.	Веч.	**Гражданин Кейн (США)**	драм.
		Забытые голоса (док.сер.)		Веч.	Душа Петербурга	
		Замужество Марии Браун (Гер.)	драм.	Веч.	**Чайковский (СССР)**	драм.
		Группа "Чайф"		Ночь	Африканская охота	
	Первый	Свинарка и пастух (СССР)	комед.	Ночь	**Райская птичка (США)**	комед.
06.09.04		Мумия возвращается	прикл.	Утро	**Экипаж (СССР)**	прикл.
		Аладдин и др.		Утро	Прыжок из космоса (док.)	
		Женщины в любви	мдр.	День	**Они сражались за Родину, 1-я серия (СССР)**	драм.
		Сыщики (сер.)	детек.	День	**Уснувший пассажир (Рос.)**	детек.
		Пять вечеров (ток-шоу)		День	**Аты-баты, шли солдаты... (СССР)**	драм.
		Смехопанорама		Веч.	**Приступить к ликвидации, 1-я серия (СССР)**	прикл.
		Дикое золото Магадана (док.)		Веч.	Остров Доманский (док.)	
		Фаворитка императора		Ночь	**Наградить (посмертно) (СССР)**	драм.
		Новый день		Ночь		
		Парень из женской общаги (США)	комед.	Ночь	Нет	
		На краю (Ирл.)	драм.	Ночь	Нет	
	«Россия»	Ускользающий вирус (США)	фант.	Ночь	Нет	
		Честный детектив.		День	Михалков. Русский выбор (док. сер.)	
		Каменская-3 (Рос.)	детек.	Веч.	**Красная капелла (сер.) (Рос.)**	прикл.
	ТВЦ	Дорожный патруль; Синемания;				
		Жванецкий		Ночь	**Тихий американец (США)**	драм.
				Утро	Православная энциклопедия	
		Не привыкайте к чудесам (Рос.)	мдр.	Утро	**Путь к причалу**	
		Разные программы		День	Неприрученная Амазонка	
		Инспектор Кресс (сер.) (Гер.)	детек.	День	Северные реки России (док.)	
	НТВ				**Янтарные крылья, 1-я серия (Рос.)**	мдр.
		Жалобная книга и др. программы		День	**Фара (Каз.—Рос.)**	драм.
		Отряд особого назначения (СССР)	прикл.	Утро	**Государственная граница, ф.1 (СССР)**	прикл.
		Трио (Рос.)	боев.	День	**Государственная граница, ф. 2 (СССР)**	прикл.
		Таксист (сер.) (Рос.)	детек.	День	**Государственная граница, ф. 3 (СССР)**	прикл.
		Улицы разбитых фонарей-6 (Рос.)	детек.	Веч.	**В августе 44-го... (Рос.)**	драм.
		Место под солнцем (сер.) (Рос.)	детек.	Веч.		
				Веч.	Генералы XX века. Мозг армии	
	Культура	Секс в большом городе (сер.) (США)	комед.	Веч.	**Любовь с привилегиями (СССР)**	мдр.
	Первый	Скорая помощь-6 (сер.) (США)	к/пов.	Ночь		
		Сладкая жизнь, 1-я серия (Ит.)	драм.	Веч.	**Руфь (СССР—Гер.)**	

07.09.04		Кошки-мышки (мульт.сер.)		Утро		
		Новые приключения Винни Пуха (сер.)		Утро		
		Серенада Солнечной долины (США)	комед.	День	**Круглянский мост (СССР)**	драм.
		Женщины в любви (Бр.)	мдр.	День	**Они сражались за Родину, 2-я серия (СССР)**	драм.
		Знак беды (СССР)	драм.	День	Тайны православных святынь (док.)	
				День	**Добровольцы (СССР)**	к/пов.
		Юмористические программы		Веч.	**Приступить к ликвидации, 2-я серия (СССР)**	прикл.
		Кремль-9		Веч.	«Титаник» «третьего рейха»	
	«Россия»	Ночь над Манхэттеном (США)	трил.	Ночь	Рейд на Роммеля	
		Парень из пузыря (США)	комед.	Ночь		
		Частная жизнь		День	Непридуманные истории. Маэстро (док.)	
	ТВЦ	Что хочет женщина (ток-шоу)		День	Женщина для всех	
		Кулагин и партнеры (сер.) (Рос.)	детек.	День	Н.Михалков. Русский выбор, 6-я серия	
		Кто вы, мистер Рид? (док.)		Ночь	Н.Михалков. Русский выбор, 7-я серия	
		Москвички на войне (док.)		Утро	Хранитель памяти (док.)	
	НТВ	Петровка, 38		День	Неприрученная Амазонка	
		Инспектор Кресс (сер.) (Гер.)	детек.	День	**Янтарные крылья, 2-я серия (Рос.)**	
		Комиссар Мулен (сер.) (Фр.)	детек.	День	Митинг на Васильевском спуске	
		Улицы разбитых фонарей-6 (Рос.)	детек.	День	**Государственная граница, 4-я серия (СССР)**	прикл.
		Возвращение Мухтара (сер.) (Рос.)	детек.	День	**Государственная граница, 5-я серия (СССР)**	прикл.
		Место под солнцем (сер.) (Рос.)	детек.	День		
		Таксист (сер.) (Рос.)		День	**Государственная граница, 6-я серия (СССР)**	прикл.
		Улицы разбитых фонарей-6 (Рос.)		Веч.	**Ворошиловский стрелок (Рос.)**	драм.
		Место под солнцем (сер.) (Рос.)				
	Культура	Секс в большом городе (сер.) (США)		Ночь	Благотворительный	
		Гладиатор (США)			марафон	
		Летние люди (Рос.)		Ночь		
		Мышь деревенская и мышь городская		День	Дягилев (док.)	
	Первый	Сладкая жизнь, 2-я серия		Веч.	**Парень из нашего города (СССР)**	к/пов.
	НТВ	Юбилей		Ночь	**Гроза (СССР)**	драм.
		Как казаки... (мульт.)		Ночь		
08.09.04		"Титаник" "третьего рейха"		Веч.	Кремль-9. Дворцовые тайны	
	Культура	Преступление в стиле модерн		Утро	**Государственная граница, 7-8-я серии (СССР)**	прикл.
		Место под солнцем (сер.) (Рос.)		День		
		Возвращение Мухтара (сер.) (Рос.)		День	**Полицейские и воры (Рос.)**	комед.
		Тайваньское искусство		Утро	Гранин	
		Антон Иванович сердится (СССР)		Утро	**Воздушный извозчик (СССР)**	мдр.
		Медведь (СССР)		Ночь	Доски судьбы	
		Слондайк		Ночь	**Чистые пруды, 1-я серия (СССР)**	к/пов.
		Тайваньское искусство		Ночь	Гранин	

Жанры	ИСКЛЮЧЕНО	ВВЕДЕНО
Боевики, приключения, триллеры	**9**	**22**
Детективы	**19**	**8**
Драмы, мелодрамы, киноповести	**13**	**39**
Комедии	**35**	**5**

Страны	ИСКЛЮЧЕНО	ВВЕДЕНО
Россия	**22**	**17**
СССР	**18**	**46**
США	**15**	**6**
Другие страны	**21**	**6**

Первое, что бросается в глаза, — практическое исчезновение комедий. Оставшиеся шли либо в первые дни трагедии, когда каналы технически не успели перестроиться, либо 8 сентября, после окончания официального траура. Еще быстрее исчезли с экрана развлекательные и юмористические программы. Все это естественно и в объяснениях не нуждается.

Преобладание психологических драм и мелодрам, как мне кажется, вызвано именно их идеологической нейтральностью. «Ты есть...» или «Ты у меня одна», «Путь к причалу» или «Мужики!..» — это и есть пример лежащих под рукой историй о хороших людях, переживающих нормальные трудности в нормальных житейских обстоятельствах. Их показ никак не оскорбляет чувства людей в дни трагедии, а счастливый конец подсознательно работает на компенсацию переживаемых реальных потрясений.

Особняком стоят драмы военные, к которым можно отнести и такие трагикомедии, как «В бой идут одни «старики». Их герои — не просто хорошие люди в экстремальных обстоятельствах. Они еще и защитники, победители страшного врага. А потребность в своих защитниках все возрастает в обществе, в сознании каждого россиянина. *Вместе с неверием в то, что такие защитники существуют в реальности.* Вот почему кадр спецназовца, прикрывающего собой грудного ребенка и не забывающего, как нежный отец, придерживать рукой головку младенца, должен был бы не просто промелькнуть в череде репортажных кадров, а стать плакатом, символом наших защитников — как бессмертная Родина-мать на военных плакатах. Вот почему наши каналы, наши документалисты, должны бы не походя, в текущей хронике, показать похороны погибших спецназовцев, а назвать каждого поименно, о каждом снять документальный фильм и повторять эти фильмы в эфире. Имена этих героев должны бы знать все, как знали все мы в детстве имена гвардейцев-панфиловцев. В этом бы и сказалась *государственность* кинополитики *государственных* телеканалов.

Но вернемся к программе. Боевики и приключения несут ту же компенсаторную психологическую нагрузку. Наши герои-защитники во «второй реальности» совершают то, что пока еще так редко удается в реальности первой. В нужное время в нужном месте они «приступают к ликвидации» бандитских шаек, они надежно охраняют «государственную границу» и вдвоем одолевают банду убийц «холодным летом пятьдесят третьего...». Как жаль, что эти надежные парни остались в далеком советском прошлом, вместе с полковником Зориным или неподкупными и безошибочными «Знатоками» (наивной и обреченной на неудачу, естественно, осталась попытка реанимировать любимых героев, искусственно притворяясь, что за прошедшие годы ничего не изменилось в условиях их работы и в их окружении). Гораздо органичнее

смотрится «ворошиловский стрелок» (вот только противники у него жидковаты, да и с законом отношения не сложились).

А так хочется увидеть на экране и поверить во «взаправдашность» наших силовиков, похожих на Брюса Уиллиса, Стивена Сигала, Чака Норриса...

Впрочем, я несправедлива. Есть (вернее, была) у нас команда с «улиц разбитых фонарей». Ребята, совсем непохожие на элегантных сыщиков «Петровки, 38» или на безупречного полковника Зорина. Но такие же отважные, неподкупные и победительные, как самые героические персонажи самых лакировочных советских детективов. Есть тройка Каменской, так же неизменно побеждающая в наших реальных, запутанных и опасных, обстоятельствах. Есть замечательный дуэт героев Домогарова—Ильина. Есть участковый Безрукова, реабилитировавший маленького «крестного отца» из «Бригады». Есть «антикиллер» Гоши Куценко.

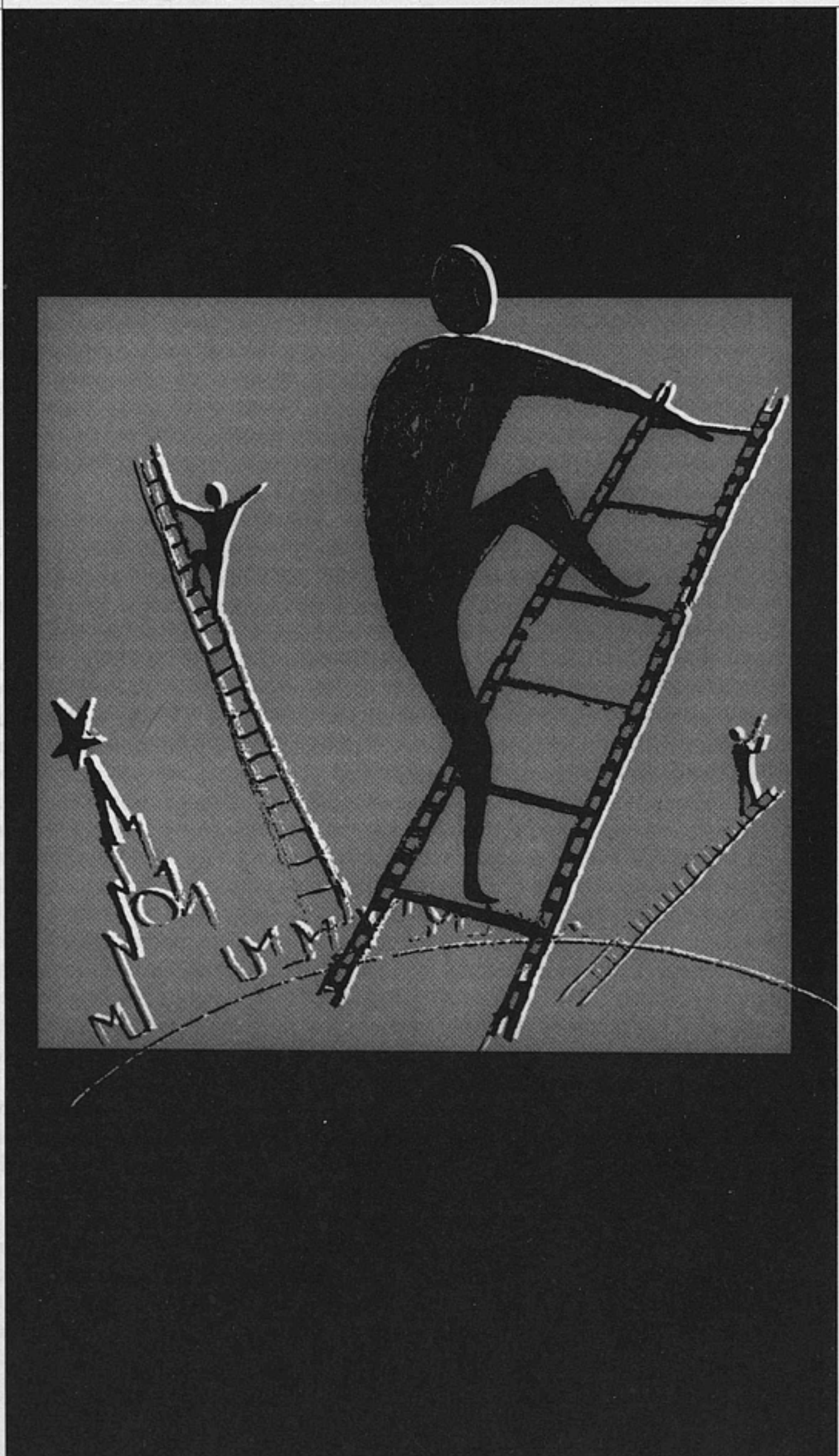
Только эти фильмы, как и некоторые премьерные детективные сериалы, были исключены из программы. И, как мне кажется, не по идеологическим соображениям, а по печальной коммерческой необходимости: премьерный показ рейтингового продукта не может пройти в дни, когда на рекламу наложен запрет.

Потому-то самым ярким и победительным борцом с террористами оказался в телепрограмме траурных дней «крепкий орешек» Брюс Уиллис. Впрочем, само производство Уиллисов (как и Сигалов, и Норрисов, и Крузов, и Фордов) есть важнейший фактор *кинополитики*, требующий огромных вложений (правда, потом окупающихся с лихвой). И почему бы такую политику не начать реализовывать именно нашим федеральным телеканалам, которые намного богаче и влиятельнее пока еще не совсем оправившейся киноотрасли?

А в том, что пришло время творить такую «вторую реальность», нас убеждают трагедии Буденновска, Москвы, Беслана. Ведь в эпоху кино, телевидения, Интернета искусство не только «отражает жизнь», во многом оно эту жизнь создает по своему образу и подобию.

И еще. Наверное, руководителям каналов следовало бы в ближайшее время собраться и обсудить принципы изменения вещания при возникновении форсмажорных обстоятельств в стране и мире. И утвердить для себя и коллег не приказом спущенные, а нравственно обязательные ограничения — не только для репортажей с места событий, но и для всей телепрограммы в целом, включая кинопоказ.

Р Е П Е Р Т У А Р



М О С К В А — 2 0 0 4

НИНА ЗАРХИ

Русский как иностранный

Уровень фестиваля растет. Сейчас Тарантино уехал — мы приехали.
Вагиф Мустафаев, режиссер конкурсного фильма «Национальная бомба»

«Московский фестиваль уходящего года очевиднее прежних подтвердил: драматургия и режиссура этого международного смотра, его главная интрига, скандалы и события, наконец, предпочтения публики и профессионалов определяются (если не исчерпываются) нашими внутренними сюжетами».

Этот абзац открывал мою заметку, посвященную прошлогоднему ММКФ, и, хоть и нескромно себя цитировать, объективная реальность, спустя двенадцать месяцев, к сожалению, выбора не оставляет.

Можно было бы и ограничиться этим началом, поскольку дальше читателя ждут рецензии на те отечественные картины, которые и определили эти самые предпочтения публики, критики и на сей раз — еще и жюри. Однако на нескольких нюансах, отличающих ситуацию XXVI фестиваля от XXV, все же стоит остановиться: иные из этих отличий кажутся принципиальными, стратегическими, и если Оргкомитет будет и впредь на них настаивать, столичный мировой киносмотр класса «А» рискует весело слиться с беззаботным сочинским «Кинотавром».

1. Не было в этот раз художественных и околохудожественных скандалов — даже внутренних, кулуарных размолвок, которые, подхваченные резвыми журналистами, могли бы сойти за фестивальную сенсацию, конфликт, событие. Разве что откровенное пристрастие президента фестиваля Никиты Михалкова к фильму Марины Разбежкиной «Время жатвы» вызвало недоумение некоторых газетных обозревателей, впрочем, в бой никто не ринулся, так, вяло пожали плечами. *Корректность* — прекрасная и опасная — воцарилась-таки в Москве и творила свои полезные дела, при этом лишая (а как иначе-то?) фестивальную жизнь громких событий, неожиданных «хулиганских» киновывертов, дерзких ошибок, разочарований и плодотворных обид.

Мерил Стрип

2. В отсутствие отчетливых художественных сюжетов, провоцирующих разговор о намеках на новые тенденции мирового кино, которыми заинтриговала бы Москва, остается холодно разбирать изменившуюся в этом году драматургическую конструкцию ММКФ. Амбивалентная корректность определила более правильную (чистую) — аскетичную структуру: два конкурса — главный и «Перспективы», точно выбранная актуальная персональная ретроспектива Александра Клюге, и это почти все. Решительный запрет на роскошь отвлекающих архитектурных излишеств, вроде прежних (популярных среди фестивального люда) программ Андрея Плахова и Петра Шепотинника. ММКФ приблизился к фестивалям-лидерам, которые сосредоточенно и несуетливо устраивают соревнования новых фильмов, открытых-добытых самими этими фестивалями.

А то ведь раньше получалось у нас не совсем корректно: Московский фестивальный брэнд под патронажем святого Георгия продвигал Канн, Берлин, Венецию, Локарно, их «Пальмы», их «Львов» и «Леопардов». С другой стороны, радуя безразличного к этим условностям зрителя, сама Москва в накладе не оставалась: выставленные в общей — шикарной — фестивальной витрине, каннско-венецианские откровения воспринимались в центре российской столицы как наш отечественный товар: так, мы здесь, у себя увидели фон Триера и Вонг Карвая, Линча и Коэнов да и всех прочих классиков и — что важно — новичков, обласканных или оскорбленных (это не важно) на Лидо или набережной Круазетт. И еще одно следствие (или причина) оргкомитетской установки на корректность: вне сравнения с конкурсными программами «главных» фестивалей конкурс Московского международного предстает каков он есть. Сам по себе — вне контекста, который способен вызвать комплексы. Так что мы теперь честные, но богатые (фильмы-то, о которых речь, в подавляющем большинстве своем нам доступны и вне фестиваля, ибо куплены, слава богу, нашими прокатчиками).

3. Есть, увы, другая сторона соблюдения похвальной чистоты жанра мирового конкурсного киносмотра. Скучно стало в фестивальной Москве, смотреть почти нечего, неинтересно думать, спорить, писать. Из редакционных тайн: нам не удалось найти критика, который согласился бы прокомментировать обе конкурсные программы.

4. Структурная щепетильность, из-за которой зрители не смогли поживиться чем-то интересным на стороне (вне конкурса), — новация ММКФ. Не думаю, что перспективная. Мне уже приходилось писать, что Москва, которой не под силу кинематографическая вертикаль (все лучшее, что создается в мире), может отыграться на горизонтали: чтобы показать, как люди живут за пределами немногих хорошо известных нам стран, не обязательно замахиваться только на шедевры. Мультикультурный, мультиэтнический концепт сегодня как никогда ко двору. А мы зачем-то сужаем и сужаем пространство наших интересов: сильно редуцированное участие фильмов-лидеров мирового кино, отсутствие широкой панорамы кино не первостатейного, но просветительски любопытного плюс предельно слабый конкурс, естественно, сфокусировали внимание на российском кино.Не могли не сфокусировать. Оно (кино) было на этот раз объективно самым интересным.

5. Фокус этот и раньше «всеми был замечен». Но именно на последнем фестивале стало ясно, что российский акцент и есть искомая концепция нашего международного, его пафос, стратегия, даже больше — смысл и цель его существования. И если в прошлые годы аншлаги на отечественных программах, контрастировавшие с полупустыми залами на показах конкурсных лент, были все же — формально — на обочине фестивальной жизни, ибо площадка Дома кино — второй сорт в сравнении с главной фестивальной площадкой, то теперь мы одолели и этот рубеж. В «Пушкинский» в июне 2004-го зритель ломился на отечественные картины (и по-прежнему зал часто пустовал во время показа иностранных фильмов). Три наши ленты участвовали в основном конкурсе, одна — в «Перспективах», и, по общему мнению, мы в этот раз взяли и числом, и качеством.

6. В связи с качеством: в мои задачи не входит разбор картин. И все же одну особенность большинства наших лент упомяну — она имеет прямое отношение к фестивальному сюжету. «Русский как иностранный» — есть такой предмет в наших педагогических вузах, где учителей обучают преподавать родной язык чужеземцам. Что-то в наших картинах (прежде всего, в ретро), при всей их разности, заставило вспомнить об этом предмете. Ведь какова его методология?

Чуть более внятно, медленно и подчеркнуто правильно артикулируем, слово за словом складываем фразы, по возможности простые, на всякий случай — вдруг кто-то не понял — повторяем и наконец закрепляем пройденный материал.

А можно и так сказать: русский (фильм) теперь не как иностранный, а *вместо* иностранного. Определяя лицо Московского международного кинофестиваля, наше кино просто обязано быть лучшим. И за счет селекции, и за счет фестивальной драматургии, выстроенной согласно «самым строгим правилам».

7. Из хороших новостей. Открытие и особенно закрытие фестиваля все хвалили. Произвело впечатление сочетание элегантной сдержанности и уместной в кино сентиментальности. Благодарить за это следует режиссеров церемонии и, несомненно, исполнительницу главной роли — великую и единственную Мерил Стрип.

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Свои — значит наши

Дмитрий Месхиев назвал картину «Свои». Если имеются «наши» должны быть и противники-супостаты. Белые, душманы, фрицы-фашисты (или иные какие вороги из мальчишеских игр). Принцип контраста: осознаем себя единой общностью, лишь сопоставив соседей и ближних с теми, кто не таков, как мы. Выходит, «своими» нас делает столкновение с чужаками. Особенность русского характера (а может, и человеческой натуры вообще). Но дефиниции зыблются, оценочные критерии обрастают дополнительными поправками. Житейский расклад бывает сложнее словарных категорий. Так возникает эффект маятника. Фабульное качание (из крайности в крайность), неполнота идентичности в паре «чужие — наши» на какой-то момент дезориентируют наблюдателя. Привносят в сюжет томление неизвестности, элемент саспенса.

Первые месяцы Великой войны. Зона немецкой оккупации. Тройка русских солдат, бежавших из плена, находят пристанище на кулацком подворье. Прячет их сельский староста, фашистский наймит. По внешним, формальным признакам «Свои» — картина из длинного ряда проблемных лент о второй мировой. Кажется, что она развивает традицию «нравственных теорем» позднесоветской эпохи. Таких трагедийных шедевров, как «Восхождение» или «Проверка на дорогах». В соответствии с логикой канона, предателю-коллаборационисту в финале положено искупить свою непростительную провинность. Сгинуть в жертвенном порыве героя-смертника или публично признать свой грех: покаяние — через суицид. Но ничего подобного не происходит в «Своих». Матерый кулак остается жить-поживать.

«Свои»
Автор сценария **В.Черных**
Режиссер **Д.Месхиев**
Оператор **С.Мачильский**
Художники **А.Стройло, Г.Пушкин**
Композитор **С.Курашов**
В ролях: **Б.Ступка, К.Хабенский, С.Гармаш, М.Евланов, Ф.Бондарчук, А.Михалкова, Н.Суркова**
ПК «Слово» при участии Первого канала и поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2004

Не терзаясь при этом ни болью вины, ни крестными муками покаяния. Высоким абстракциям, вроде смертного греха и очистительного искупления, не нашлось места в ментальном арсенале авторов и персонажей картины. Крепко стоят на земле, а не в облаках витают: котурнам они предпочли ноские сапоги.

Сценарий «Своих» написал Валентин Черных, автор, к философской зауми по природе таланта не склонный. В его работах всегда ощутим фундамент идей и конструкций жанрового кино. «Свои» не выпадают из общего ряда. За антуражем военного фильма вполне различимы условности вестерна (во вкусе Серджо Леоне). Дальний фронтир, где у писаного закона нет никакой действенной силы (недавно оккупированный район). Богом забытый край, что пребывает во власти банды разбойников-головорезов (немецких карательных отрядов). Сильные духом парни (беглые пленные) оказываются в слабой позиции. Чтобы спастись и попросту выжить, они обязаны затаиться и исподтишка убивать. Хозяин, давший им приют, может статься, и сам душегуб. Есть кого опасаться.

Адаптировать каноны вестерна у нас пробовали не раз. Наиболее удобной временно́й привязкой для него в отечественной истории всегда считалась эпоха гражданской войны. Неразбериха, безвременье. Череда бесчисленных перевертышей, выворотоk, обманок. «Свой среди чужих, чужой среди своих» — не эксцесс, а modus vevendi. Новация Месхиева и Черныха — в смене хронологической привязки. И в том, что ментальные схемы междоусобной войны проецируются авторами на весь отрезок советской истории. По их концепции, гражданское противостояние теплилось и в 20-е, и в 30-е, и в 40-е. Пламя перманентного конфликта государства и социальных групп, массовых интересов и частных судеб то вспыхивало (как в первые месяцы второй мировой), то затухало, сходило почти на нет. Но не угасало окончательно. Эти энтропийные силы, похоже, источили Советский Союз изнутри. Они-то и обеспечили крах и агонию российского коммунизма.

В кадре, конечно, никто не читает политические прокламации. Но авторские симпатии, вне всяких сомнений, — на стороне «крепкого мужика». Награда ММКФ за лучшую мужскую роль подтверждает — Богдан Ступка умно и точно отработал поставленную задачу. Его деревенский староста — функциональный аналог мудрого индейского вождя, радетеля и хранителя округи. Лидером его выбрали сами односельчане, чтоб башковитый старик отводил от них беду и напасти. Староста видит пришельцев насквозь, считывая по ухваткам, по блеску в глазах их намерения, помыслы, алгоритм поступков. На этот мифологический каркас накладывается иная — социальная составляющая образа. Биография, впрочем, выглядит не менее легендарной. Живал в Петербурге. Был крепким хозяином на селе. Был раскулачен и сослан в Сибирь. Бежал. Вернулся в родную деревню. И не был выдан соседями оперативникам НКВД. Староста легко переходит с деревенского говора на городской. Владеет разными этикетными нормами (с мужиками — мужик, с барином — барин). И, похоже, сведущ даже в иностранных языках. Не репортажное фото, а «житийный» портрет просвещенного русского земледельца. Староста еще и отец: родитель одного из троих беглецов, простоватого, на первый взгляд, снайпера. Но парень, при показном простодушии, себе на уме (иначе бы он не был сыном своего умудренного опытом батюшки). В отличие от библейских патриархов, отдавать на заклание продолжателя рода «крепкий мужик» не готов. А потому берет под опеку и наследника, и его товарищей по несчастью.

Оппонировать образу мира старосты призван старший из пришельцев, чекист (возможно, лучшая на данный момент кинороль Сергея Гармаша). Он — единение крайностей. Искореженная душа. Догматик (грозит разобраться с кулацким отродьем сразу же после войны) и, вместе с тем, соглашатель (именно он подучил товарища, сдаваясь в плен, скинуть офицерскую форму и тем сохранить себе жизнь). Жестокий, но по-своему сенти-

ментальный мачо. Подозрителен и подловат (цель оправдывает средства), но способен искренне и безоглядно отдаться внезапному чувству. Парадоксальным образом соперничество в любви сглаживает противостояние чекиста и старосты. Биология побеждает идеологию, первородный инстинкт уравнивает двух матерых самцов, делает их соразмерными, адекватными друг другу.

Третий беглец — интеллигент по фамилии Лившиц. Романтичен, пытлив, находится во власти парадигм сталинской пропаганды, но готов доискиваться до утаенной истины. Из таких со временем вызревали диссиденты. Но Лившицу суждено иное: совершить жертвенный поступок — погибнуть, прикрывая отход друзей, нарвавшихся на кордон немецких карателей. Был ранен в ногу, понял, что не жилец, отстреливался, пока хватало патронов. Важно то, что смерть его — результат личного выбора. Она никак не связана с императивом искупления, с преодолением некоего чувства вины. Вышло, как вышло. Существенно и то, что Лившиц, этнический еврей, записан в число «своих» без всяких экивоков и оговорок.

Кто же тогда числится в лагере супостатов? Агрессоры показаны весьма отстраненно, как некая стихийная, деперсонифицированная сила. Батальные панорамы (захват города, атака цепочки карателей) подсмотрены будто из другого измерения, из дальнего временно́го пласта. Акты насилия гипнотизируют своей варварской, тошнотворной, противоестественной логикой. Остраняется сама ситуация бойни, войны. Немцы здесь — только статисты.

Из перечня «своих» авторы вымарывают тех, кто состоял в нем по праву кровного родства, но отверг общинный нравственный договор, построенный на балансе интересов, на системе взаимных уступок. Те, кто является угрозой хрупкому равновесию сил, установившемуся в округе. Деревенский полицай предрасположен к предательству: запросто сдаст и брата, и кума. За чечевичную похлебку, за понюшку табаку. Всевластным диктатором ощущает себя полицмейстер, местный сатрап. Личную прихоть ставит неизмеримо выше чаяний соседей, родичей, односельчан. Таким, как он, отказано в чести разделять с ближними категорию «свойства» (а заодно и в праве топтать родную крестьянскую почву).

Выходит, кровные узы оказываются существенным, но не определяющим критерием идентификации по оси «чужие — свои». Важен еще резонанс ценностных ориентиров. Авторы фильма выстраивают иерархический ряд: семья — род — родина. «Крепкий мужик» не препятствует стремлению сына пробиваться к партизанам («своим»), чтоб «родину защищать». Более того, благословляет наследника. Чекист — при всех его моральных изломах — попадает в разряд «наших», а полицмейстер — нет. Если бывший энкавэдэшник (в иной ситуации — враг!) отправляется на бой с захватчиком, он действует в интересах отечества (а значит, и каждого из сельских куркулей).

Такой вот патриотический концепт предложили авторы фильма «Свои» для новой, путинской России. «Наших» от «чужих» отделяют не прописи некоего ГОСТа, а текучая жизнь, ситуация личного выбора. Родина, конечно, превыше всего. Но стабильность ее — результат баланса, сращения множества интересов. Частных и общественных в том числе. Поправка к идейным схемам советской поры: прежде чем погибать за родную страну, каждый из нас волен хотя бы чуть-чуть поразмыслить...

МАРИНА ДРОЗДОВА

Коды доступа

В наших пределах понятие «историческая правда» сделалось похожим на персонаж из анекдота про Неуловимого Джо. «А почему он неуловимый? А потому что его никто не ловит». Правда — категория, необходимая в поэзии и юриспруденции; в повседневной жизни она провоцирует немало проблем.

Дмитрий Месхиев снял пафосный фильм, цель которого не «обнажить правду» о том, что на самом деле происходило с людьми на территории советской империи в период второй мировой войны, а продемонстрировать смену исторических знаков. Помним «Секретные материалы»? «Секреточки», как любовно зовут их поклонники истинных кодов доступа. «Свои» — как раз о новых кодах доступа. Собственно, в этом и радость всего предприятия. И — беда.

Вирированная пленка. И не черно-белая — слишком будет заумно. И не цветная — не запоется ли «песня о главном»? Молниеносная атака немецких мотоциклистов на поселок (Псковская область, август 1941 года) сметает растерянно обороняющуюся толпу. «Они очень умно воевали», — говорят теперь наши ветераны. Волной оккупантов сносит в плен оставшихся в живых красноармейцев. Именно там «нарисовываются» главные персонажи. Энкавэдэшник-особист (С.Гармаш), успевший переодеться в штатское, походя перерезает горло сослуживцу солдатику, который может засветить его, — режет, не глядя, как бандит с двадцатилетним стажем (плюс-минус, с середины 20-х — постбольшевистское бандитье). Второй герой — задумчивый лейтенант-политрук (К.Хабенский), еврей, в связи с чем его нагло шантажируют бывшие товарищи по оружию. Третий — деревенский юноша, а ныне снайпер (М.Евланов), в голове — запахи ковыля и жужжание шмелей. В деревне, неподалеку от лагеря пленных, у него родня.

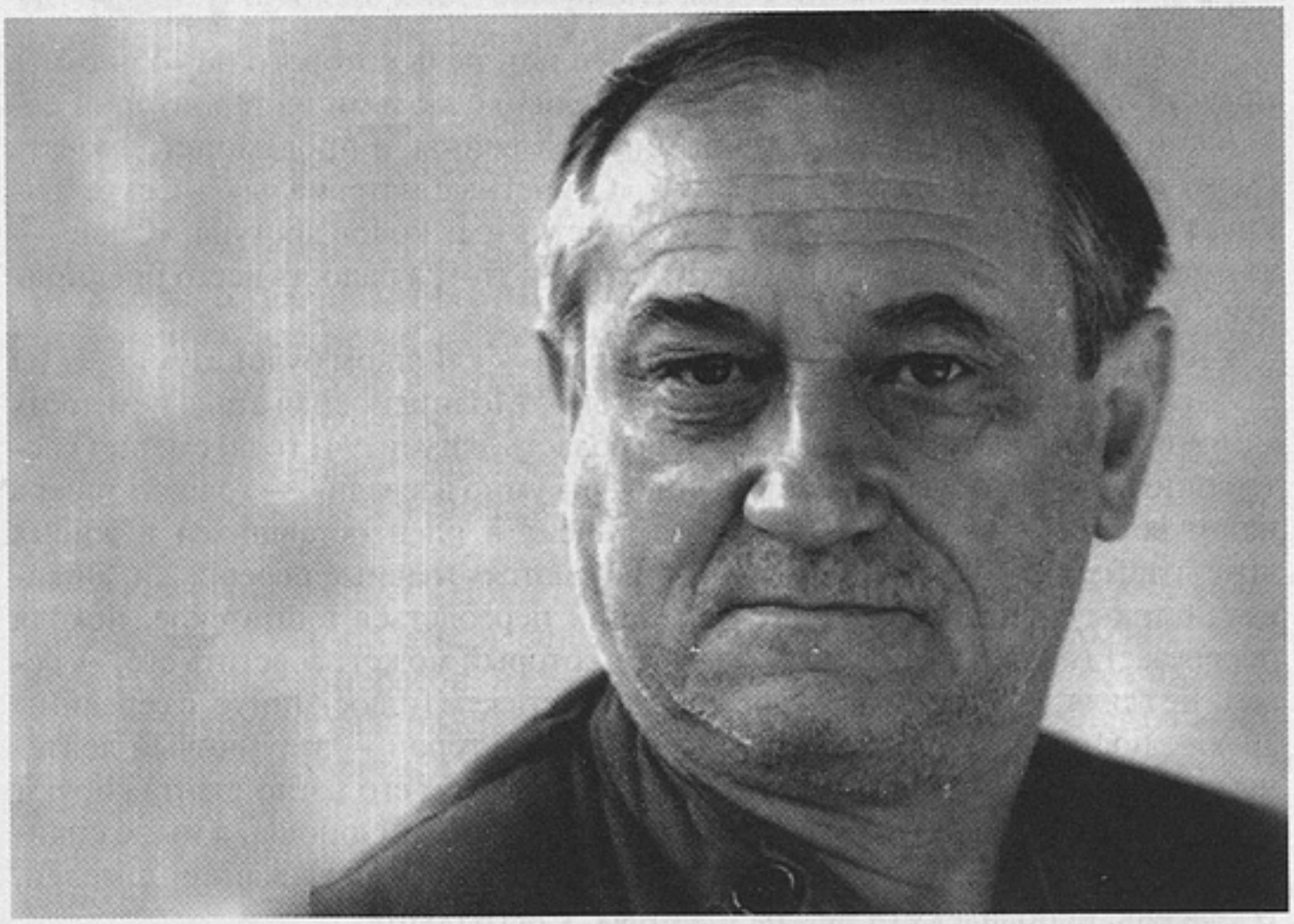
В общем, персонажи сразу выносят на экран свои характеры, словно чемоданы с самым необходимым: смена белья, пачка папирос, карандаш, сухари, спички. Открыли-закрыли — дальше пошли. Как только опять про-

«Свои»

блема возникнет — откроют и покажут, какие-такие у них заготовлены коды доступа для проникновения в историческое естество.

В рамках фильма смена этих знаков сводит на нет пропагандистский язык советского периода и, предполагают авторы, дает возможность воссоздать правду жизни. Применительно к августу 41-го — ярость благородная вскипает довольно разновекторно.

Бархат и шелк мифологии хоть и прикрывают державу от солнца и неба, но на земле идет какая-никакая жизнь. Если шелковое это покрывало слегка приподнять, можно вроде бы увидеть ее — этой жизни макушку. Пытаясь



«Свои»

совсем сбросить старое пропагандистское «покрывало», авторы предлагают нам считывать реальность, пользуясь новой кодировкой. Самым невнятным персонажем оказывается еврей лейтенант: ничего ни лейтенантского, ни еврейского в нем не проявлено. Он, как и большинство знаков этой картины, нужен как частица «не»: для создания их, знаков, отрицательного — не-так-как-раньше — прочтения. Герой Хабенского необходим авторам для демонстрации антисемитизма, ползуче расцветавшего и в Красной Армии. Особист — подонок и убийца. Ополченцы и солдаты действующей армии склонны к унижению соратников ради жизни (собственной) на земле. Крестьяне — к защите своего двора и дома: трое героев попадают в дом отца снайпера — кулака-старосты (Б.Ступка), который озабочен только тем, как сохранить жизнь своей семьи и жителей деревни, что выглядит разумным и естественным. Если бы фильм появился в эпоху ликбеза и всеобщей зрительской повинности, он выглядел бы полезным. Сейчас, думается, пришла пора предъявлять к кино несколько другие требования.

Собственно, беда в том, что содержание новых кодов открывается прямо в первых кадрах. И все главные герои играют не друг с другом и не в сюжет, а именно с этими кодами. За исключением второстепенных персонажей, выпадающих из главной — семиотической — истории, — дочерей кулака, его молодой соседки и его возлюбленной. Добрые, в соответствии с мифом о славянских женщинах, они — и героини, и актрисы — отчаянно включаются в те немногие эмоциональные повороты, которые им назначены.

В множестве своих ходов сюжет кажется полноценным. И выбираться из оккупированной деревни беглым пленным надо. И закономерно не доверяют друг другу особист и кулак-староста, у которого где-то за кадром суще-

ствуют непростые отношения с советской властью. Есть также много мелодраматических воронок: особист положил взгляд на возлюбленную кулака, той надо от кого-то из пришлых зачать дитя (поскольку ее немолодой избранник не способен стать биологическим отцом), за ее подругу разворачивается поединок между юным снайпером и функционером немецкой комендатуры.

С ним отдельная (во всех смыслах) история. Играет функционера Федор Бондарчук в отработанном стиле как раз «старых песен о главном». Озадачивает в его дивертисментах не актерская техника, а то, что лихо и победоносно явленная — семиотическая — вседозволенность лучезарно подчеркивает нежизненность всего происходящего. Вся линия героя Бондарчука провалена, оттого что полностью отменяет классическую среду реализма, позволяющую сопереживать происходящему. Интересуют ли авторов переживания героев? Наверняка интересуют. Но они переставляют персонажей, как шахматные фигуры, разыгрывая показательную блицпартию.

Соединение творческой воли двух известных художников разных поколений — Валентина Черныха и Дмитрия Месхиева — дало результат непредсказуемый. Мы получили скорее криптограмму, вместо ожидаемой демифологизации.

Может быть, аберрация зрения происходит по вине культурного пространства? А совсем не авторов и зрителей?

В нем — отечественном культурном пространстве (КП) — нет той жестко выверенной системы кодов доступа, которая позволяет голливудцам, например, лепить свои беспроигрышные триллеры-пасьянсы. Я спросила у своего приятеля-интеллектуала, почему его завораживают фильмы про коды доступа. Он подумал и ответил, что завораживает обязательность фокуса: как именно изменится один (какой?) из общедоступных кодов. Например, гостеприимное море на курорте. Но важно, чтобы менялся именно один код, максимум пара. Тогда особенно впечатляющей выглядит постепенная и — если повезет! — непредсказуемая трансформация всей реальности вслед за изменением одного ее знака, одного кода.

«Своим» не повезло: они попали в наше КП, где вместо исторических и социальных реалий все больше тени, клоны и теряющиеся следы того же Неуловимого Джо. Такое КП невозможно, по сути, перекодировать — в нем нет кодов!

Когда в этих наших фантомных чащах появляются персонажи, одетые в выданные им авторами проверенные («накрахмаленные») мифологическо-исторические костюмы, то это дело выглядит в большей степени маскарадом, нежели проникновением в Историю с большой буквы. А главное — зритель полностью дезориентирован. Потому что все равно значительно интереснее уловить, понять, почувствовать, кто эти люди, восставшие из мрака запрещенных теней. Каковы их психологические мотивировки? Какова их частная связь с окружающей реальностью?

Все это оказывается нестерпимо любопытней — раз уж авторы взялись за потусторонних, отмененных, — нежели то, кто из них куда первым добежит. Парадокс. Перверсивная ситуация отечественного КП заключается в том, что она продолжает быть полем глобальной интриги и в ней тонут игры в коды доступа.

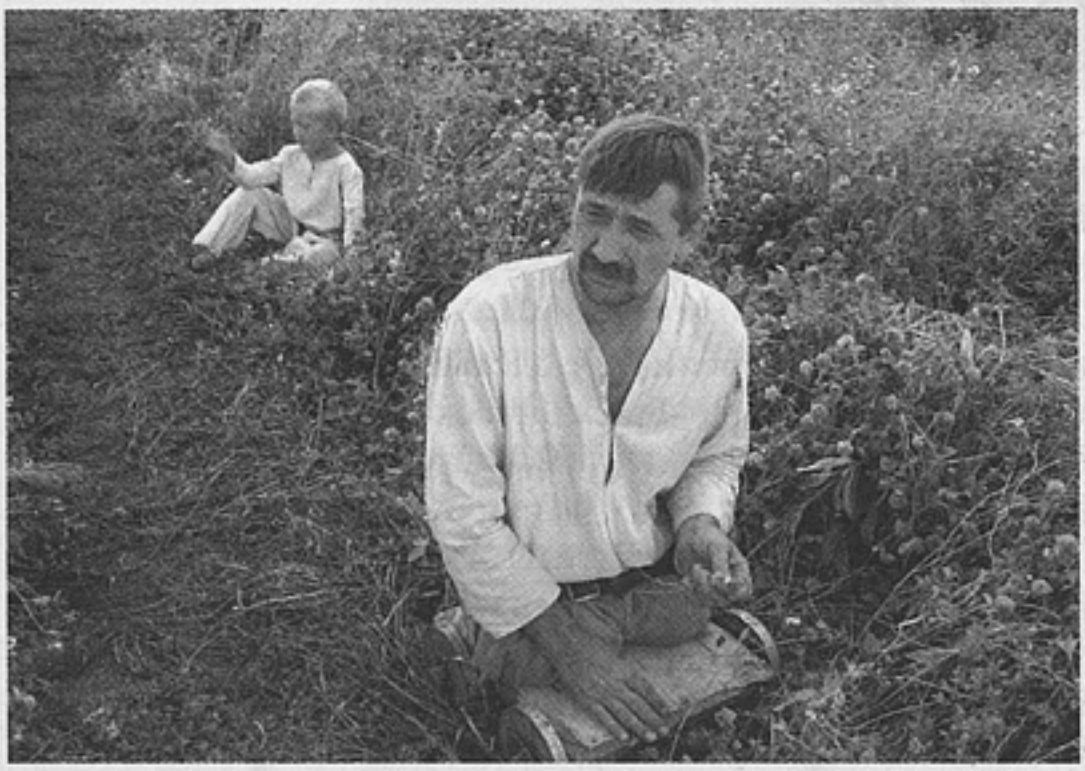
НЕЯ ЗОРКАЯ

Деревенская проза—2004

В одном из интервью на минувшем Московском МКФ Марина Разбежкина сказала: «Я очень люблю документальный театр и его подход к изложению сюжета».

Хотя словосочетание и непривычно для разговоров о документализме (театральность считается антиподом кинематографичности), думаю, постановщик картины «Время жатвы» не оговорилась.

Таков ведь и парадоксальный состав ее режиссуры — воплощенное противоречие, если исходить из принятых норм. Основной парадокс (или — сюрприз!) в том, что явная поначалу несовместимость далее оборачивается гармонией, во многом еще не знакомой экрану. «Время жатвы» — игровой дебют документалистки (как и киностудии «Риск», преимущественно занятой документалистикой) — предлагает, впрочем, без всяких деклараций, непринужденно, ряд новшеств в языке кино. Причем не компьютерных, не спецэффектных, а ручных, пленочных, артистических. А поскольку это редко в нашу насквозь технологизированную эпоху, хочется сначала зафиксировать разбежкинские «как» (помните образцовое, недосягаемое «Как сделана «Шинель» Б.Эйхенбаума?), чтобы точнее прочесть существенное «что».



«Время жатвы»
Автор сценария и режиссер **М.Разбежкина**
Оператор **И.Уральская**
Художник **Р.Сафиуллин**
Композитор **А.Силаев**
Звукооператор **Н.Устименко**
В ролях: **Л.Моторная, В.Батраков, Дима Яковлев, Дима Ермаков, С.Ефремова, С.Тимофеев, С.Абакумов, В.Никитин и другие**
Киностудия «Риск» при участии Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2003

Картина «Время жатвы» короткая, всего лишь 67 минут, но насыщенность и емкость изображения словно бы приращивают длительность рассказа. Картина многосоставна, многослойна и при внешней простоте сложна — типичный артхаус, как ни нелепо звучит в применении к подобному материалу модный (но удобный) термин.

И прежде всего бросаются в глаза именно неожиданные стыковки, коллажи и наложения противоположностей.

Присмотримся: для «жизни врасплох», для «феномена достоверности», этих приоритетов документализма, пьеса о колхозном Красном знамени, изгрызанном мышами, не что иное, как гиньоль. Но, с другой стороны, для театра абсурда, пусть и «документального», для сатирического гротеска сюжет о комбайнерке, загубленной славой и шустрыми избяными грызунами, слишком детализирован в стиле ретро послевоенных советских 1950-х, правдоподобен, горестно узнаваем. И еще здесь много психологии, подтекстов, ностальгии. Сверх всего — лиризм. И — художественность.

Вернемся к контрастам. Первая тревожащая склейка (о ней спорили на фестивальных обсуждениях) — сведенные на экране в семейный союз актриса петербургского Малого драматического театра, ученица Льва Додина Людмила Моторная и житель чувашской деревни — портной, инвалид Вячеслав Батраков.

Съемки в главной роли непрофессионала, типажа — не новость, а скорее традиция, введенная в обиход еще на немом экране. И как раз в фильме о деревне (а это была ни мало ни много «Генеральная линия» — «Старое и новое» — Сергея Эйзенштейна!) крестьянку-беднячку, энтузиастку колхоза играла удивительно одаренная жительница села Красная Пахра из Подмосковья Марфа Лапкина. Эйзенштейн увлекался тогда типажной теорией, заявлял, что типаж должен заменить в кинематографе актера. Ему поддакивал Ле Корбюзье, восхищенный фильмом, уверял, что актеры вообще не могут состязаться с теми, кто «играет свои роли тридцать, пятьдесят и семьдесят лет — всю жизнь».

И группа из типажей и артистов, снимавшихся рядом, уже встречалась на кинопроизводстве — например, в «Истории Аси Клячиной» А.Кончаловского, где безукоризненной Ие Саввиной не уступал в правде чувств и выразительности ее партнер — нижегородский рабочий Егорычев.

Что ж, кинокадр способен уравнять звезду и случайного прохожего, натурщика, необходимый фильму типаж. Такова власть «камеры-музы», всесилие светописи.

Киноведческая справка дана не для того, чтобы отнять у Разбежкиной лицензию на первооткрытие, а, наоборот, чтобы оценить режиссерскую смелость там, где до нее работали великие. Герой и героиня фильма «Время жатвы», семейная пара — не просто актриса-мастер и натурщик, но бьющий в сердце удар. Антонина Гусева (так зовут жену), молодая, крепкая комбайнерша, мать двух славных мальчуганов, влюблена в мужа по-девчоночьи, счастливо, гордо. И ничуть не меньше оттого, что война оставила ее Геннадию лишь верхнюю половину туловища. Красивая благородная голова, мощный торс укреплен на инвалидной доске с колесиками.

Не жалость, а скорее любование пластикой, ловкостью и, главное, достоинством вызывает эта фигура. Но когда вслед по лугу катится вторая тележка и ее догоняет на костылях одноногий, ложится тень «Капричос» Гойи по-российски и не требуется пояснений.

Диалог в фильме минимален. Немая игра, исконно кинематографическое «красноречие молчания». Лишь несколькими репликами озвучены обе главные роли. Тосю услышим — но о том чуть позже — в экстремальной ситуации, и будет уже не ее, актрисы Моторной, голос, точнее — мистический вопль, а закадровое камлание трансцендентной «дублерши» тувинки Сейнхо — к этим леденящим душу моментам мы еще подойдем.

Герой звучит в фонограмме дудочкой-самоделкой народного музыканта Сергея Старостина, его за душу хватающей старинной песней-заговором о козе, огне, воде — «голосом Земли», как выразилась Разбежкина. И еще — непонятно, почему и откуда взявшейся (рациональное оправдание — вокальный номер заезжей певицы на колхозном празднике) песней Сольвейг из «Пер Гюнта» Грига, покоряющей мелодией печали и надежды, которую тоже наигрывает самодельная дуделка инвалида, включая ее в деревенский саундтрек вместе с блеянием коз и петушиным пением.

Режиссура привела к общему стилистическому знаменателю тонкий штриховой рисунок актрисы и органическое существование в образе ее ге-

роини. Но сколько нежности, намеков, нюансов, переглядок, улыбок, невысказанного содержат эти сольные партии, этот уникальный экранный дуэт! Здесь все напоено любовью — женщины и мужчины, родителей и детей, людей и животных — коза, овечка, гусыня по-хозяйски расхаживают и обитают в избе Антонины как равноправные члены семьи. Они очеловечены.

Происходящее (настоящее время) имеет рассказчика. Это младший сын героини, он же — мальчонка, участник событий (в кадре две белобрысые серовские головки-ежики на печке, две пары любопытных некрасовских детских глаз). Взрослый и невидимый из-за кадра, он вспоминает о матери и отце (прошедшее время), а где теперь находится он сам (зрителя ждет еще один шок!), узнаем в конце картины.

Деревня поначалу — теплый природный мир, обжитое пространство. Персонажи погружены в среду, не похожую на передвижническую (нищета, грязь, скученность — словом, «власть тьмы»). Среда во «Времени жатвы» прорежена, воздушна, соткана из несходств.

В своей умной рецензии В.Кичин справедливо заметил, что автор «не столько выстраивал, сколько терпеливо подглядывал каждый свой кадр». Да, отсюда доверие и эффект присутствия, та самая документальность. Но тут же — остранение (от «странности», по Шкловскому) и приемы, каковые можно было бы счесть формальными, если бы они не возникали так органично и непринужденно: выкадровки внутри кадра, окно избы с трогательными резными наличниками, а за ним подсматриваемое нами действие внутри избы; или оттуда, как из ложи, зрители смотрят наружу, и тогда сцена переносится на улицу; или фронтальные мизансцены, где люди во весь рост напоминают полукустарные деревенские фотографии, где отпечаток подретуширован рукой местного умельца — à la старинный портрет-примитив. И долгие чисто кинематографические сверхкрупные планы детских лиц. И целая серия пейзажей, поэтический круговорот природы, в которую неотделимо вписаны люди. Талантливый оператор Ирина Уральская работает безупречно — адекватно общему замыслу и стилю.

Рассказ о жизни простой, грубой, трудной, элементарной позволяет почувствовать и то, «что сквозит и тайно светит в наготе ее смиренной».

Но вот в стилистике картины возникает соц-арт: портрет лучшего районного комбайнера Антонины Гусевой у древка знамени. Милые и мягкие черты ужесточаются, суровеют. Появляется постоянно озабоченное выражение лица, оскал вместо улыбки. В фильм входит советская «великая утопия», или, по выражению Б.Пастернака, «бесчеловечное владычество выдумки». Живая милая жизнь, пусть нищая и убогая, но с тайным светом, покоряется «колдовской силе мертвой буквы» (Б.Пастернак).

Опять нам предлагается не публицистика, а тонко эстетизированный и остраненный постсоциалистический реализм с легким флером символики.

Деревенские считают знаком несчастья появление белой лошади, но вместо нее издалека приближается, колеся по лугу, белая городская «Победа», выходит некто во френче — обобщение большевика-начальника. Крестьянки в белых балахонах и платках, подняв грабли и замерев шеренгой для фотоснимка, вдруг напоминают финальный хор в старообрядческом скиту из оперы «Хованщина».

Народ расходится, медленно удаляется «Победа», а триумфатор Тося ковыляет домой через луг с тяжелым бархатным полотнищем на мощном стяге. Нарастает трагедия сакрального.

Иные рецензенты всерьез упрекали «Время жатвы» в неправдоподобии центрального конфликта. Дескать, мыши могли жрать знамя в Красном уголке или клубе, а не в крестьянском доме, где есть другая пища. Положим, на колхозные трудодни 1950-х и рекордсменке, надо думать, трудно было прокормить детей, не то что мышей. И хотя, говорят, сценарным истоком послужил реальный рассказ крестьянки, разве не законен в искусстве допуск? И не было ли, скажем, в Санкт-Петербурге случая с коллежским асессором Ковалевым, у которого средь бела дня исчез с лица нос да и зажил отдельной жизнью? Или того круче: в благопристойном бюргерском доме

вдруг свершилось чудовищное превращение — юный коммивояжер утром проснулся тараканом, а родители, близкие, сестра, все вокруг оставались прежними. Почему же страхи сталинской деревни не могут материализоваться в роковом куске красного бархата?

За жертвой социалистического избранничества комбайнеркой Тосей Гусевой десятки спившихся, не выдержав славы, стахановцев, именитые хлеборобы, звезды на час — ткачихи Дуся и Маруся Виноградовы, которые фотографировались в правительственной Барвихе с самим К.С.Станиславским, а потом исчезли со страниц газет — куда? И многие другие «герои труда», кто не смог перенести испытания медными трубами, сгинули. Ведь советская милость обязывала постоянно благодарить, соответствовать и служить. А государство щедро отпускало для декораций процветания бархат и плюш знамен, кумач лозунгов и транспарантов. На центральной площади городка Тарусы находилось шесть скульптурных Лениных — оформители постарались. Я знала одного такого украшателя, секретаря по идеологии Вейделевского райкома Павла Лазебного, который в тридцать шесть лет надорвался от сердечного приступа, носясь на «Победе» по области и развешивая плакаты и флаги перед очередной годовщиной Октября. Впрочем, все это с присущей ему гениальностью показал в своем «Человеке из мрамора» Анджей Вайда. Польше рикошетом досталось от нашего соцреализма.

«Время жатвы»

Жизнь передовой колхозницы Гусевой превращается в отчаяние и сокрытие позора по поводу мышиных дыр в почетном плюшевом официозе с золотой бахромой. Судорожные поиски спасения. И тут открывается, может быть, самый важный концепционный смысл фильма.

Дом Гусевых без икон. Хозяева родились, когда религия была признана дурманом и опиумом для народа, храмы взрывались, а батюшек гнали в Сибирь. Но обрывки православных молитв, возможно, услышанные в детстве от старухи бабки, воздевая глаза к небу, бормочет бедная Тося, умоляет избавить ее от мышей. Не помогает. И демоническая черная кошка с зелеными глазами ужилась с бойкими мышками. И нет пользы от заповедного источника.

И Геннадий, лишенный любви жены, занятой только знаменем и мышами, лежит при смерти от чрезмерных вливаний мутного самогона. Тогда Антонина, взяв на рассвете старшего сынишку Ивана и любимую домашнюю гусыню, с распущенными волосами и в белой рубашке отправляется к месту древних жертвоприношений. Снятое контражуром, напоминая хрестоматийный проход из фильма «По закону» Льва Кулешова, это шествие на

фоне восходящего солнца производит зловещее и таинственное впечатление. Ритуал принесения любимой гусыни в жертву древу с пышной кроной оказывается бесполезным.

«Советские символы были лишь верхним слоем в религиозном сознании людей, — поясняет Разбежкина. — Под ним христианство и уже совсем глубоко — язычество. Мы выбрали Чувашию, где до сих пор у язычества очень сильные позиции. Показанное в фильме Дерево духов — это реальное место поклонения чувашей».

Не только потрясая, но призывая к раздумью, экстраординарные кадры расширяют духовное пространство фильма. Перед нами не «этническое кино». Популяция фильма читается как русская, нет ни чувашского языка, тюркского по происхождению, ни чувашской орнаментики. Языческая подоплека, глубинный слой идолопоклонства не чувашам принадлежит, а всему социуму. Последняя концепционная спайка картины — язычество и тоталитарный режим.

В самом деле, может быть, специалисты культурологи или философы скажут, что это давно изучено. Но и простым зрительским глазом видно, что так называемый «культ личности», обожествление кумира, сакрализация предметов культа и прочее расцветают у народов и стран с архаическим сознанием. Наш Сталин, Ким Ир Сен, Туркменбаши и даже «европеизированный» Фидель Кастро — нормальные языческие идолы. Правда, Корея сбивает стройность схемы: что же, половина народа, северная, — идолопоклонники, а южане — нет?..

Конец сюжета — спад, гибель. В серии фотографий на стене — небольшой портрет афганца. «Это моя последняя фотография», — звучит закадровый голос младшего Тосиного сына. Он был убит в Афгане, весь разведотряд положили свои. Значит, говорит с нами из загробного мира. Старший брат Иван еще раньше был убит в пьяной драке. А как дальше жила мать, он не знает...

В это время новые хозяева дома, расчищая завалы, выбрасывают на помойку и сундук с фотографиями, и тряпки, в том числе кусок-лоскут бархатного знамени, уже без бахромы, но со знаменитой аппликацией профилей классиков марксизма. Правда, их уже не четыре, как раньше, а тройка, Сталин уже отменен — значит, Антонина держала знамя и во время оттепели. Всё. Кончилась история рода, кончилась культовая эпоха.

«Время жатвы» — название картины многозначно. Верхний слой — прямой сюжетный отсыл: жатва — страда для крестьянина, а уж тем более время для рекордов злосчастной ударницы Антонины Гусевой. Идут бравурные кадры советской женщины-комбайнерки.

Но можно читать смыслы Священного Писания — сказанное в Евангелии от Иоанна: «...Сеющий и жнущий вместе радоваться будут; ибо в этом случае справедливо изречение: «один сеет, а другой жнет». Я послал вас жать то, над чем вы не трудились: другие трудились, а вы вошли в труд их» (Ин. 4,36—38).

Или притча Иисуса, пересказанная евангелистом Матфеем о человеке, посеявшем доброе семя на поле своем: «...Когда же люди спали, пришел враг его и посеял между пшеницею плевелы и ушел; когда взошла зелень и показался плод, тогда явились и плевелы. Пришедши же, рабы домовладыки сказали ему: господин! не доброе ли семя сеял ты на поле твоем? откуда же на нем плевелы? Он же сказал им: враг человек сделал это. А рабы сказали ему: хочешь ли, мы пойдем, выберем их? Но он сказал: нет, чтобы, выбирая плевелы, вы не выдергали вместе с ними пшеницы; оставьте расти вместе то и другое до жатвы; и во время жатвы я скажу жнецам: соберите прежде плевелы и свяжите их в связки, чтобы сжечь их; а пшеницу уберите в житницу мою» (Мф. 13, 25—30).

Иносказание фильма Марины Разбежкиной раскрыто этой притчей.

Эх, если бы кто-нибудь написал историю русской деревни на советском киноэкране!

Почему нет? Например, на Западе киноведы-советологи и слависты очень любят тематические диссертации. Жан-Люк Алижи в Париже пишет об эволюции жанра фантастики, Марина Левитина в Гарварде про образ Америки на советском экране.

Потрясающие исследования экранной прозы могли бы выйти из-под пера историка, социолога, политолога, культуролога, искусствоведа и других. Скажем, какой-нибудь дотошный аграрник проверил бы, как оперативно и с какой частотой спускались на киностудии указания отразить в текущей деревенской картине последние решения сельскохозяйственных пленумов или конференций ЦК КПСС (а высший синклит дискутировал в Кремле и меры по улучшению урожая моркови в Курской области, и надои молока на Смоленщине). Здесь будет уместно вспомнить популярный мосфильмовский анекдот о том, как поступил приказ, чтобы в фильме «Возвращение Василия Бортникова» (о крестьянке, не дождавшейся мужа-солдата, полюбив другого) был освещен прогрессивный метод некоей «соосности», а пока классик В.Пудовкин вставлял ту «соосность» в сюжет, она была признана порочным сельскохозяйственным методом и пришлось ее из фильма убирать...

А еще лучше было бы устроить ретроспективу деревенских фильмов от начала советского кино до наших дней.

Летопись планов громадья, проектов, панацей, миражей благоденствия, фресок изобилия. Они вплывали на экран, маня посулами близкого расцвета. Открывали панораму белый конструктивистский красавец колхоз и вакханалия ликующих тучных стад во главе с гигантским быком, символом плодородия, — сельскохозяйственная утопия «Старое и новое» Эйзенштейна угодила как раз к 1930-му — году сплошной коллективизации. И к организации политотделов МТС и отмены политотделов, прирезыванию приусадебных участков и ликвидации приусадебных участков, мобилизации городских коммунистов в председатели колхозов и кампании по повышению квалификации местных кадров и т.д.

Можно было бы выделить кроме пропагандистско-заказного еще много разных дискурсов: мифологический, буколический, лубочный, «деревенщиков» и прочее.

Фильм «Время жатвы» и история Антонины Гусевой могли бы служить постскриптумом к многим циклам.

Голосом с того света сын Тоси Гусевой говорит: «Вы так давно покинули нашу память о вас, что не возвращаетесь в наши сны. Почему?»

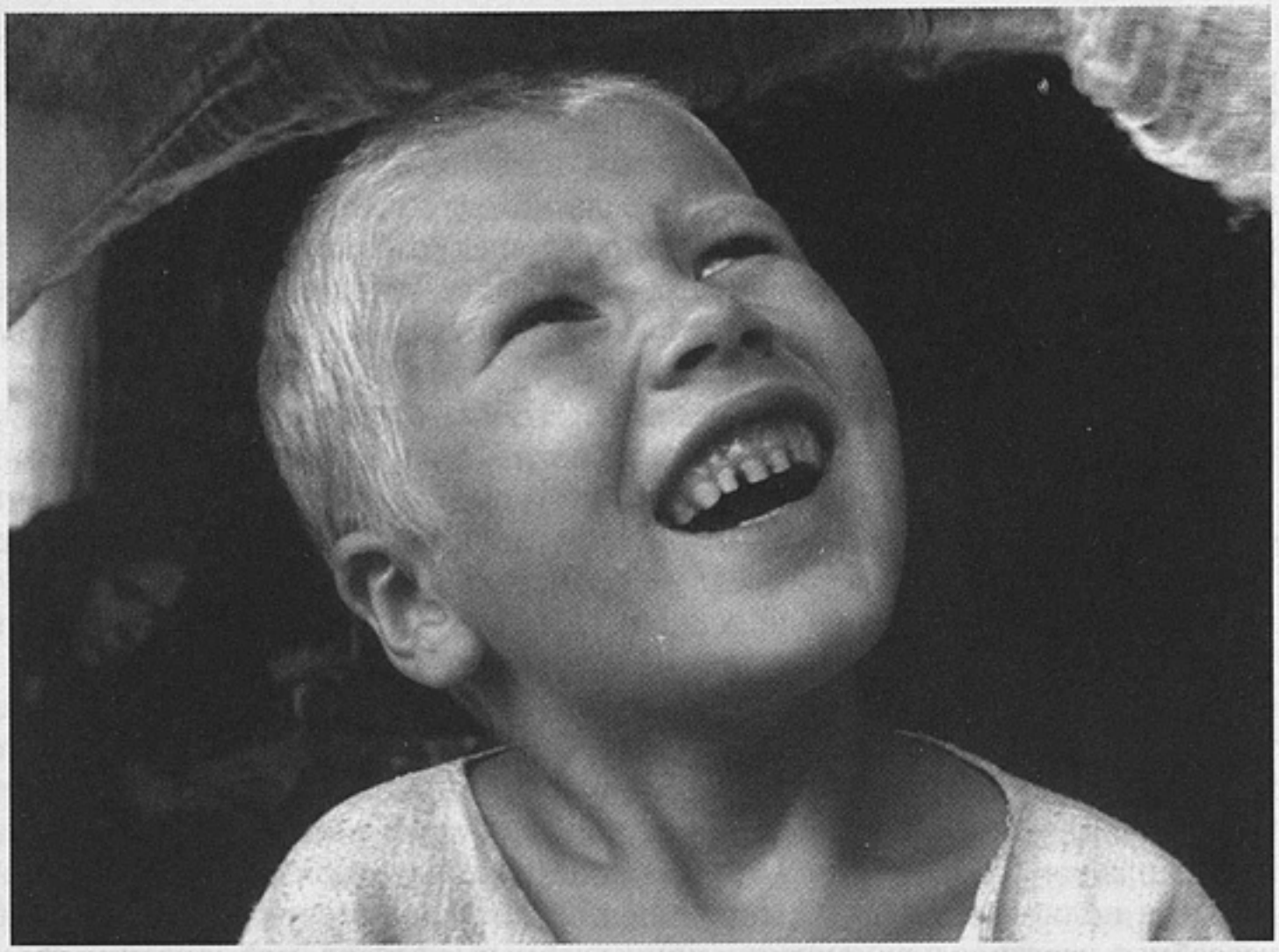
Почему?

СЕРГЕЙ АНАШКИН

В трех поволжских соснах

«Хорош ли фильм «Время жатвы»?» — спросил я одного из отборщиков ММКФ. «Какая разница? У него есть фестивальные перспективы», — бодро ответил тот. Такие критерии многое объясняют. Натруженный взор фестивального профи не ищет художественных откровений (где их взять?), скорей уж — забавных диковин, примечательных идей, занятных концептов. «Время жатвы» соответствует этаким ожиданиям. Составители конкурсной программы искренне ставили на фильм Марины Разбежкиной, прочили ему признание и россыпь наград. И были удивлены вердиктом жюри, которое проигнорировало их фаворита.

Чем же зацепил отборщиков игровой дебют маститой кинодокументалистки? Похоже, нестандартным стыком тем и стилистических красок, не-



«Время жатвы»

жданным узором фабульных элементов. Разбежкиной удалось угадать и обозначить несколько мотивов и идей, которые в перспективе могут стать торными тропами для нового российского кинематографа. Три главные опоры ее конструкции — дурковатый социальный гротеск, сдобренный человеколюбием-гуманизмом (в фабульном анекдоте отразился параноидальный настрой эпохи сталинизма), «пейзажная лирика» (акцент на красоты природы во вкусе российских живописцев XIX века) и, наконец, этническая специфика (точка на карте — поволжская Русь, но чувашский ее, языческий, сектор). Жанр — трагикомический сказ — ярче иных отражает национальный характер, а потому так и просится на экран. Реанимация почтенной визуальной традиции — дело благое. Давно ощутима нужда в фильмах из жизни национальных меньшинств (а то современные наши картины создают впечатление, будто живем мы в мононациональной стране).

Проблема лишь в том, что, ухватив жар-птицу за хвост, постановщик не смогла удержать живого огня в нежных дамских ладонях. Прикидка осталась прикидкой. Целое оказалось тусклее отдельных забавных частностей (придумки и находки эффектны сами по себе, но теряют блеск в совокупной мозаике фильма), намеченные автором сюжетные векторы не были прочерчены достаточно четко. Вот и выходит, что фильм «Время жатвы» (при всех его плюсах и достоинствах) так же далек от соразмерности и внятного совершенства, как грешник от райских кущ. Пейзажная благодать кажется избыточно живописной, природная красота — альбомно-открыточной. А все потому, что операторская работа, безупречная сама по себе, не находит адекватного резонанса в режиссерской концепции. Чувашский быт обрисован слишком уж наскоро. Имеется сцена камлания (призывания духов), но язычеством и не пахнет: слишком уж самодеятельна имитация и сакрального ритуала, и «измененных состояний сознания». Есть в фильме любопытные человеки: чего стоит безногий мужичок, делающий гимнастическую стойку на руках. Сам по себе гэг! Но полноценных характеров не получилось.

Байка о том, как беззаконные мыши (НКВД на них нет!) в избе передовика колхозного труда сгрызли переходящее Красное знамя, возможно, имеет реальные корни и записана Мариной Разбежкиной в одной из поволжских деревень. Понятно, что у этого анекдота совсем не веселый

подтекст: если обнаружится порча фетиша, крестьянке-разине несдобровать. Вот и приходится ей выбиваться из сил ради новых побед и трудовых свершений, только бы это знамя начальству не возвращать. Такая вот «кустурица»: хоть смейся, хоть плачь.

Но сочувствовать не возникает охоты. Сопереживаешь живому характеру (который, и вправду, судьба), а функции и фикции вежливо созерцаешь. Беда М.Разбежкиной в том, что свою игровую картину кроит она по лекалам документального кино. Не станем погружаться в схоластический лабиринт рассуждений о проценте «инсценировки» и «документа» в отечественном неигровом. Заметим лишь, что «коррекция реальности» в нем не порицается. Случается, персонаж-натурщик оказывается в непривычной для него ситуации, но режиссерские манипуляции не могут перечеркнуть его природной, личностной органики. В предложенных обстоятельствах он остается самим собой: человеческой особью такого-то возраста, такого-то пола, такого-то темперамента, культурного уровня, ментальной подвижности и душевной глубины. Если бомжа ведут в ресторан, не пытаясь выдать за академика, картинка не будет коробить глаз. Персонаж себе соразмерен (в каждом бугре под глазом отпечатался жизненный опыт). Но если нанимают неопытную актрису (натурщицу, киномодель), всовывают в простонародный костюм и в незнакомую ей эпоху, тут уж не до «животной» органики. Актерство-любительство: неуютно заезжей актрисе в деревенской избе. Режиссер и не пытается «строить» характер (из тысячи отмеренных мелочей). Камера честно фиксирует моторику киномодели: пройди в угол хаты, возьми веник, стукни с размаху по лавке, а потом распрямись. Деяние сие должно обозначить выплеск эмоций. Отчаяния, горечи, злобы? Неведомо — съемка велась со спины. Дополнить «нутром» персонаж натурщица, увы, не способна.

Потому и приходится события связывать и разъяснять при помощи пространного закадрового текста. Прием, кстати, тоже из арсенала «кубиков» неигрового кино. Получается странный звукозрительный комикс: на экране — цепочка дискретных «живых картин», без слова сказителя они непонятны. Дикторский комментарий доверен взрослому сыну покойной уже героини. Сгинул в Афганистане и нынче бесплотным духом витает на опустевшей семейной жилплощади (не в деревенской избе, в райцентровской хрущобе). Такой вот эффектный риторический трюк. Но присутствие «призрака» никак не подчеркнуто визуально (объектив бы, что ли, намазали вазелином, а потом пустили каплю-слезу, камеру бы погоняли по интерьеру, чтоб сообщить ей «личностный», субъективный взгляд). Так нет ведь, в голову не пришло. Обошлись без излишеств.

Зато додумались пришпилить к исторической байке хлесткий «злободневный» эпилог. Туповатая деваха-подросток (из новых обитателей квартиры), сладострастно посасывая фаллического вида леденец, идет по улице, приладив в качестве головного убора бархатную тряпицу с остатками бахромы — то, что осталось от многострадального знамени. «Прощай, лоскуток! Стерлась память о людях, о судьбах. Разорвана преемственность эпох», — вопиет мертворожденный идейный конструкт, публицистическая банальность. Плакатность, откровенный пережим, которые приемлет эстетика неигрового кино, в художественной картине выглядят слишком уж нарочито.

Впрочем, лучшие фрагменты картины тоже связаны с неигровым — это редкие сцены с массовкой. В кадр врывается чувашская речь. И плодотворный жизненный хаос (он же — бытовой, этнокультурный контекст). Именно он привносит в плоскостное кино хотя бы намек на всамделишность и многомерность.

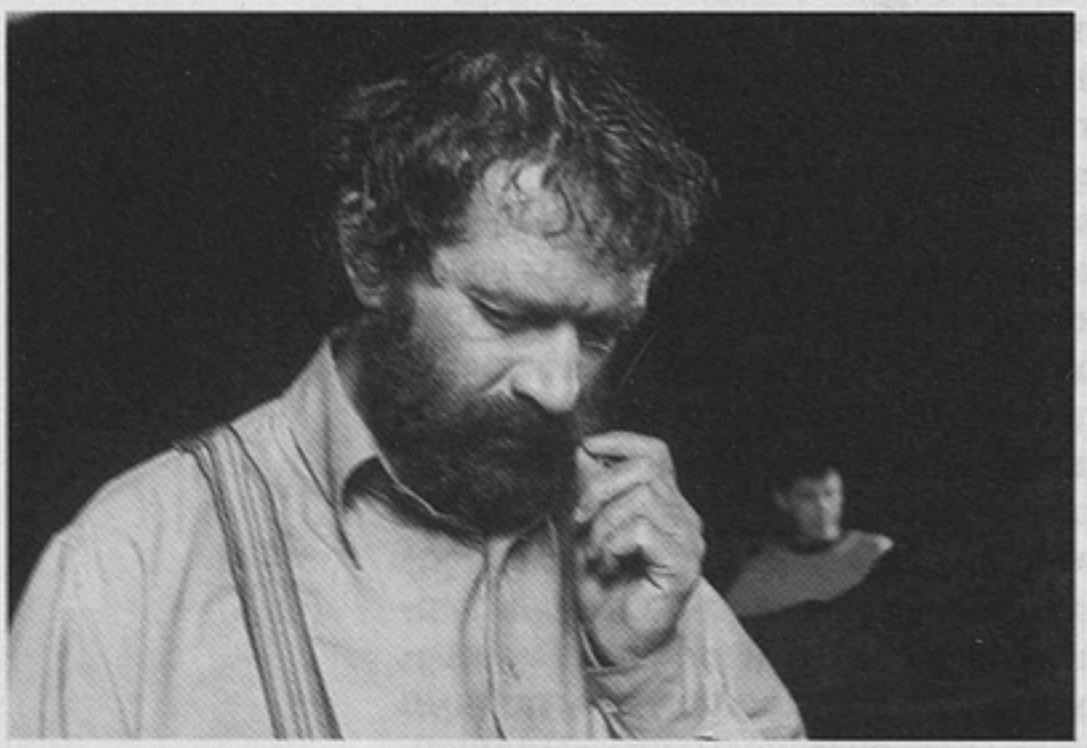
ГРИГОРИЙ ЗАСЛАВСКИЙ

Папа, папа, бедный папа...

Судьба запрещенной пьесы Галича «Матросская тишина» ныне представляется сплошной чередой реваншей: сначала Олег Табаков, ученик и соратник Олега Ефремова по первым и лучшим годам «Современника», со свойственной ему решимостью взялся восстановить историческую справедливость и выпустить нечто вроде «Чайки» в своем подвале, памятуя о том, что это не удалось им, отцам-основателям «Современника». Теперь ученик Табакова Владимир Машков выбрал Галича, чтобы осуществить нечто стоящее, что заставит признать в нем серьезный талант и серьезность режиссерских намерений.

«Современнику» не дали открыться спектаклем «на еврейскую тему». Спустя тридцать с лишним лет в Театре Табакова публика совершенно равнодушно пропускала мононациональную историю, откликаясь на общечеловеческое: это был спектакль про простую жизнь, про любовь, предательство и снова любовь. И смерть Абрама Шварца также лишена была какой-то особенной — национальной — патетики. С еврейским юмором герой Машкова рассказывал о смерти в обычном фашистском гетто, про то, как шли на станцию, как забирали вещи и как ему, Абраму Шварцу, пришлось расстаться с единственной дорогой вещью — детской скрипочкой Давида. Примерно с середины его монолога слова начинали тонуть во всхлипах, хорошо слышных в крохотном, на сто мест, зале «табаковского» подвала на улице Чаплыгина.

Пьеса Галича сама по себе сентиментальна (задним числом отмечаешь знак судьбы, каким стал для «Современника» запрет на эту пьесу, — театр остановился в конце концов на «Вечно живых» Виктора



«Папа»
По мотивам пьесы А.Галича «Матросская тишина»
Авторы сценария **И.Рубинштейн, В.Машков**
Режиссер **В.Машков**
Оператор **О.Добронравов**
Художник **В.Аронов**
Музыкальная концепция **В.Спивакова**
Оригинальная музыка **Д.Атовмян**
В ролях: **В.Машков, Е.Бероев, А.Розендент и другие**
Компания «Трансмашхолдинг», ОАО «Российские коммунальные системы», ПРОФИТ при поддержке Службы кинематографии Министерства культуры РФ
Россия
2004

Розова, давших все основания говорить потом о мужественной простоте «Современника»).

Фильм, снятый теперь режиссером Владимиром Машковым, тоже тонет в слезах. Я знаю нескольких коллег, которые гордятся тем, что не плакали на просмотре. Я плакал, и все, кто смотрел фильм рядом со мной, тоже плакали. Наверное, о качестве картины это ничего не говорит. Не знаю. Честно — не знаю, хотя продолжаю считать, что эмоциональное восприятие — непременный спутник настоящего искусства.

Почему, собственно говоря, я плакал? Может быть, потому, что меня трогает еврейская тема. Потому, что в моей жизни, как в жизни почти каждого человека, были похожие, хотя, конечно, более скромные предательства. С родителями вообще отношения не бывают простыми, и в этом смысле они как бы повторяют здесь, на земле, те непростые отношения, связывающие каждого из нас с Богом, которого называют Отцом.

Имеет ли все это отношение к фильму Машкова, или же мы двигались в более или менее параллельных направлениях, фильм «Папа» и я со своими мыслями по поводу? Мне кажется, что имеет, что, быть может, единственное, что хотелось сказать Машкову, как раз и касается его собственных, очевидно, непростых отношений с родителями, и в частности с отцом. Сквозь всю фальшь и театральность, о которых, конечно, нельзя не сказать, эта искренность пробивается. Она-то, пожалуй, и трогает.

Картина Машкова странно и противоестественно балансирует между желанием говорить о чем-то важном, о чем-то близком и родном, то есть безусловно искренним художническим посылом и совершенно неискренним его исполнением. Неискренним — за счет использования театральных средств выразительности, которые так и остаются чуждыми, не освоенными, вернее даже, так и не переведенными на язык кинематографа. Которые кажутся откровенно заимствованными у учителя, Олега Табакова, из его спектакля.

Театральный грим, театральная мимика, которые не мешали, когда действие разворачивалось на сцене, режут глаз, когда все то же самое оказалось запечатленным на кинопленку.

Вот еще одно, неожиданное, можно сказать, воспоминание. К слову. На одной из церемоний вручения ежегодной премии Станиславского за Олега Табакова, награжденного за педагогические заслуги, за воспитание целого поколения актеров, премию вышел получать Владимир Машков. И полушутя-полусерьезно пообещал из денежной части премии вычесть сумму, которую учитель ему остался должен, заняв в середине 80-х у студента Машкова пятьдесят рублей. С такой памятью Машков непременно должен был поблагодарить учителя — за то, что открыл ему пьесу Галича, за то, что придумал для него такую роль, которая по каким-то причинам (в том числе, думается, и по причине успеха, едва ли не первого и самого настоящего) заняла столько времени и места в его театральной, а теперь и кинематографической жизни.

Такая благодарность появляется в финальных титрах фильма вслед за посвящением «нашим папам». Благодарность учителю не противоречит идее «Папы», напротив, акцентирует ее. Это фильм о том, что любые наши неверные слова и поступки, любые обиды, которые мы наносим родителям, обречены на прощение.

Вернемся в «кадр».

Машков удачно «выкручивается», снимая довоенную Москву бегущей, летящей камерой, давая картины праздничного гулянья или проездов по бульварному кольцу (надо быть очень внимательным в поисках просчетов и несоответствий, чтобы обратить, к примеру, внимание на то, что вместо привычной в то время брусчатки трамвайные пути вымощены нынешней плиткой), и проигрывает там, где, казалось бы, все было в его руках. Более или менее убедительно лепит массовку (когда показывает праздник в консерваторском общежитии, где, правда, опять предательски торчат совре-

менные легкие двери и нынешние дверные ручки) и всякий раз перебирает с эмоциями, с подробностями и, если угодно, с частотою чувств, когда остается в кадре один на один с камерой и, соответственно, со зрителем. Он уходит в крупный план, за которым теряются детали и подробности улиц и самих интерьеров, но именно здесь — в лицах, в крупной и театральной подаче чувств — проигрывает сильнее всего. Больше всего кинематографической и простой человеческой неправды — не в исторических неточностях, а в лицах, которые, правды ради, выхватывает режиссер из массовки, в героях. Блеклых, невыразительных, особенно когда в кадр попадает Давид — Егор Бероев. Кроме внешней привлекательности и очевидного, чрезвычайно удачного сходства с мальчиком, который играет Давида в детские годы, ничего интересного в нем нет. Перекошенное лицо никак не свидетельствует о внутренних переживаниях героя, открытый и ясный взгляд вообще ни о чем не говорит. Сам же Машков играет Абрама Шварца с таким тщанием, что можно подумать, будто бы все годы, что прошли с того времени, как он впервые вышел на сцену в этой роли, он посвятил изучению быта еврейского местечка и теперь во что бы то ни стало решил все свои знания выложить на экран. Выходит переизбыток. Театрально уж очень.

Еврейская тема вообще из тех, которые называют острыми, даже обоюдоострыми. В одну сторону отклонишься — обвинят в антисемитизме. В другую — в спекуляции и желании заработать лишние очки. С какой стороны ни посмотришь, любая история, так или иначе затрагивающая тему Холокоста, обречена на благосклонное внимание критики.

Антисемитизма в «Папе» ни капли, но и спекуляции тоже нет.

Сыграв за последние несколько лет едва ли не все варианты советского и постсоветского супермена — от супермена-бандита и вора (в одноименном фильме Павла Чухрая) до супермена-олигарха (в одноименном фильме Павла Лунгина), Машков задумал вернуться к когда-то интересному ему маленькому человеку. Маленький человечек, простой кладовщик вырос в его киноисполнении до более или менее голливудских размеров. Как ни странно, не раз вспоминается и мхатовский спектакль «№ 13»: и там, и тут постановщик отдает предпочтение однообразным внешним эффектам, приемам и трюкам.

Короток путь от комедии положений к трагедии положений. То, что там веселило, в «Папе» должно печалить. И — печалит до слез.

ФИЛЬМ В КОНТЕКСТЕ

ЛЕВ АННИНСКИЙ

Лимоновское

Камень летит в витрину. Отскакивает. Мужик берет бульник потяжелее. Опять неудача: стекла витрин нынче прочные. Мужик бежит за угол, выворачивает булыжник шадровских размеров, возвращается к витрине, вышибает стекло и с удовлетворенным видом идет дальше.

Ничего ему в витрине не нужно. Просто выбить стекло. Принцип.

«Русское» — озаглавливает свой фильм Александр Велединский, демонстративно возводя в принцип нашу демонстративную дурь.

На этом анекдоте можно было бы счесть тему национального достоинства исчерпанной, если бы не физиономическое чутье режиссера, которое при отсутствии выраженных идей в картине оказывается опорным: в вашу зрительскую память врезается уголовная ряха; вы ждете, что еще этот мужик выкинет.

Правильно ждете! В финале он оказывается ключевой фигурой еще раз. Ситуация такая: главный герой (о нем чуть ниже) попадает в психушку, куда, как он уверен, его засадила мать (автор фильма тоже в этом уверен), и вот малолетний псих облаивает свою мамашу (слово «сука» — единственное в этой тираде, что я могу процитировать). И тогда появляется запавший нам в память пролетарий с булыжником — осаживает малолетка истиной, явно добытой на зоне и тем не менее кристально благородной: «На мать не тянут!»

«Русское»
По мотивам произведений Э.Лимонова
Автор сценария и режиссер **А.Велединский**
Оператор **П.Игнатов**
Художники **И.Амурский, Ю.Осипенко**
Композитор **А.Зубарев**
Звукооператор **Г.Пильщик**
В ролях: **А.Чадов, О.Арнтгольц, Е.Германова, М.Ефремов, Д.Дюжев и другие**
«Синемафор»
Россия
2004

Связать эту бесспорную максиму с разбитой витриной я не успеваю, да мне и не предлагают ничего связывать, а предлагают прокрутиться в увлекательном полубоевике (от слова «бой») из жизни харьковской шпаны конца 50-х годов многоруганого XX века. Рабочая окраина, коммунальный ад, матерщина под Досками почета, общий сумасшедший дом, витриной которого является психбольница.

Иногда в кинофактуре ловится нечто, уже отпатентованное классиками экрана. Места общего пользования времен «Пяти вечеров» Михалкова... Психодромный террор формановского «Гнезда кукушки»... Топающие рабочие полчища абдрашитовских «Магнитных бурь»... Да, еще телепельмель из киноклассики 30-х годов: то ли Анка-пулеметчица, то ли Железняк верхом на решетке Зимнего, то ли «мы псковские»... Разбираться некогда, но отсвет чистой киногении в этой фантасмагории все-таки мелькает, облагораживая зрелище, которым окатывают зрителя с интенсивностью, болеё привычной по теперешним бандитским телесериалам.

Ищут, где бы выпить. Где сшибить башли. Как бы подломить ларек, ломануть кассу. Много бегают: по улицам, по дворам, по крышам. Финки, опасные бритвы, кошельки, выдернутые из чужих карманов. Кто-то ладит петлю... нормально! Кто-то мастурбирует под одеялом — нормально. Кто-то кадрит девочку... Примета времени: девочку обнажают... даже двоих (одна тонкая — во! другая толстая — во! — прямо по Шишкову), но обе — на целомудренно коротких планах. И еще примета времени: матюги, но тоже не без оттенка целомудренной стыдливости: грязнословие дается как бы в торопливо смазанной фонограмме, и только один раз ругательство произносится внятно, переложенное из пасти громилы в ротик врачихи, зачитывающей персоналу психушки письмо с «воли».

Вообще, налет матерщины в современных кино и ТВ становится уже просто навязчивым. Шарм запретности давно выветрился, хамская агрессивность, изначально заложенная в ругани, воспринимается вполне декоративно и никого не оскорбляет, оскорбляет она только вкус: остается ощущение грязи, не вычищенной по неопрятности, да еще присутствие смутного комплекса неполноценности, прикрываемого словесным гноем.

А в общем — нормальное современное шмыганье по «улице разбитых фонарей». Вполне актуальное по нынешним временам. И еще с налетом социально-исторической апокалиптики: пьяная баба, швыряющая в прохожих камни (швыряние камней — лейтмотив), демонстрирует на рваной жакетке «иконостас» боевых орденов Великой Отечественной войны... В маркированной таким образом сверхзадаче начинают звучать вопросы, вполне даже и философские. Что же это с нами происходит? Как мы дошли до такой жизни? Куда деваться в этом беспределе душе человеческой?

«Русское» — напоминаю вам название фильма. На карту, стало быть, поставлено наше национальное достоинство. Тут без положительного полюса не обойтись.

Разумеется, я не говорю о положительном герое: такой тимуровский вариант исключен по определению. Главный герой здесь — тот самый малолеток, которого упекли в психушку (впрочем, уже не малолеток — шестнадцать лет), а упекли за то, что пытался вскрыть себе вены (почему? — с девочкой не получилось: то ли «не дала», то ли «дала» не вовремя, а если откровенно: хотел с ней просто пофикстулить, в ресторане засветиться, в какой-то кодле пофорсить), — так вы можете сколько угодно иронизировать насчет глубокомысленных стимулов и высокоидейных мотивов бурной деятельности нашего героя по добыванию незаработанных денег, — но в контексте фильма это единственная душа, в которой теплится если не протест против всеобщего оскотинивания, то хотя бы вопрос: фатально ли превращение нормального подростка в шпану и уголовника?

Никаких умственных доводов на этот счет ждать не приходится: малый озабочен вовсе не поиском ответов, а поиском двухсот пятидесяти рублей, чтобы прошвырнуться со Светкой.

Что остается авторам фильма для удостоверения чистоты его души?

Угадываете, уважаемые соотечественники? Это же наше родное! Русское! Что делает русский человек, опохмелясь, то есть опомнившись от греха?

Ну наконец-то.

Он стихи пишет!

Оценить эти стихи не удается, вернее, то, что мимоходом декламируют, не тронуто ни талантом, ни первоначальным обучением этому делу. Приходится брать мастера на стороне. Взят Велимир Хлебников, которого помина-

«Русское»

нает в разговоре с главным героем интеллектуальный псих (с «Новым миром» подмышкой — действие, как помним, происходит в 1958 году, в разлив первой оттепели). Хлебникова при его заумности тоже не больно-то нацитируешь, но там хоть есть устоявшаяся легенда, есть апробированные литературные анекдоты, один из которых удачно озвучен в фильме.

Так или иначе, стихи означают, что наш главный герой небезнадежен.

Ну и, конечно, бог ему в помощь. Божья церковь в утешение. Теперь без нее никуда (как в 1958-м — без парторганизации). Правда, в 1958-м тогдашнему парубку и в голову бы не вступило пойти помолиться (а если вступило бы, ему быстро вправили бы мозги). А теперь он безвозбранно созерцает колокольню, а потом идет внутрь, встает на колени и возносит к Всевышнему нечто вроде молитвы. Нечто — потому что канона он не знает и о чем просить Бога, не очень ведает... ну, Светка, ну, ресторан, ну, клевая компания... Не разживешься.

Однако же есть и чисто кинематографический рычаг, который если и не переворачивает картину из беспросвета во вменяемость, то хотя бы удерживает ее на тонкой грани противотока грязи и чистоты.

Я уже говорил, что режиссер Александр Велединский обладает замечательным физиономическим чутьем. Говорил о крутой выразительности громилы, мечущего в витрину булыжники и провозглашающего безгрешность матери. Скажу еще о блудливой улыбке карманника, глядящего «в бесконечность», пока пальцы нашаривают чужой кошелек. Или о зверином изяществе той самой Светки, которая требует денег и из-за которой все закручивается и в сюжете, и в голове героя.

Теперь о самом герое. Его играет Андрей Чадов. Острые скулы, волевой рот, крутой разлет бровей. Выразительнейшие глаза. В них-то — единственный ответ на все вопросы. Рискну сказать, что это глаза тимуровца. Только если гайдаровский Тимур помимо честных глаз имел еще, так сказать, поло-

жительную программу, то герой фильма «Русское», вынужденный «ботать по фене» и промышлять взломом, никакой такой программы не имеет и иметь по определению не должен: у него ничего нет, кроме его прекрасных глаз.

В нынешних условиях для киноубедительности, представьте себе, и этого достаточно. И даже кое-что остается для портретного прогнозирования. Я имею в виду тот шутливый эпизод, где герою снится его будущий облик. Кудри выбелены благородной сединой. На носу — профессорские очки. Нежный овал лица отчеркнут аккуратной бородкой. Я ахаю: это ж не «под-

«Русское»

росток Савенко», подобранный в харьковской подворотне, это овеянный мировой славой господин литератор Эдуард Лимонов!

То, что фильм снят по мотивам одноименной повести Э.Лимонова и других его повестей автобиографического цикла, каковые в титрах скрупулезно перечислены: «Подросток Савенко», «Молодой негодяй», «У нас была великая эпоха», «Мой отрицательный герой», — несомненный козырь в глазах кинозрителей да и кинопрокатчиков, на уши которых накручено знаменитое имя. Учитывая широкую и скандальную популярность Лимонова, авторы фильма для пущей раскрутки своего экранного детища могли бы ограничиться даже и одним только именем, без перечня трудов. Тем более что перечень наводит на мысль о том произведении, в перечне отсутствующем, с которого началась когда-то слава Лимонова и которое — единственное пока, я думаю, — может войти в историю мировой словесности.

Речь о первой его повести — «Это я — Эдичка». Она появилась в эмиграции более четверти века назад, после того как автор ее покинул презренный Харьков, а потом и неблагодарную Москву. В хронике скандальных происшествий эта вещь оказалась вписана по разряду порнографии: неслыханная откровенность в части интима была для тех пуританских времен (у нас в Союзе, прежде всего) такова, что и не могла, наверное, быть воспринята иначе. Меж тем внутренний нерв вещи был уникален и свидетельствовал о редкостной эмоциональной одаренности автора. Я имею в виду то трудноуловимое качество художественной ткани, которое можно назвать «веществом любви» и которое у средних авторов обычно либо улетучивается в лирическую беспредметность, либо опредмечивается в тяжелый секс. А здесь пахло подлинностью. Гимн чувственной любви был пропет «Эдичкой» не в розовых садах, а в мерзости эмигрантской нищеты, на помойках и свалках, где запах бюстгальтера любимой женщины, капризной и неуло-

вимой, оказался спасительным «глотком свободы» для избравшего свободу изгоя.

Была, помимо гнусности свального быта, еще какая-то жизненная загадка в том сюжете, какое-то импульсивное сопротивление чувству: там ведь не гимн любви, а именно песнь на последнем дыхании. Может быть, психоаналитики из числа будущих биографов Лимонова объяснят природу того сопротивления, которое оказывала чувству «сама жизнь» (напомню, кстати, что ближайший аналог Эдички в мировой классике, автор повести «Манон Леско», был аббатом), но реальное осмысление этого феномена

«Русское»

применительно к Лимонову осложнилось еще и тем, что молодой автор, накрытый девятым валом славы, почувствовал необходимость подкреплять ее непредсказуемыми поступками.

Он вернулся под родные осины не в роли литературного мученика, вышвырнутого из отечества тоталитарной системой, а в роли идеолога и организатора самой крутой, самой крайней, самой красной фракции, которую только и способна породить такая система. Для вящей скандальности он соединил в одной кличке «нацизм» и «большевизм», назвав своих последователей «нацболами», то есть рекрутировал в эту партию тех самых безжалостных экстремистов, власть которых (советскую власть) вроде бы ненавидел. В устах чистых интеллектуалов, вроде Александра Зиновьева, подобные повороты и то способны повергнуть слушателей в оторопь, а тут еще и методы были объявлены самые вызывающие: я слышал своими ушами, как Лимонов публично говорил о боевых группах.

Связать «вещество таланта» с такой элементарной взрывчаткой заставили меня судебные инстанции, которые упекли Лимонова за решетку, вернее, инстанции телевизионные, пославшие ко мне репортера с вопросом: как они смеют держать в тюрьме человека, который так хорошо пишет?

Я отвечал: он сидит не за то, что хорошо пишет, а за то, что хватается за оружие; раз он так хорошо пишет, надо его издавать и читать (что и делается), а за боевые призывы пусть отсидит, как положено по закону.

Кажется, мои рассуждения разочаровали телевизионщиков, выросших в народе, который сроду не жил по закону, а только по благодати. Но и сам Лимонов, кажется, больше верил в благодать, чем в закон: он посылал властям письма в том духе, что не простится им тюремный срок, который они напаяли человеку, чьи тексты будут читать в веках, как читают Сервантеса и Достоевского.

Сервантес, между прочим, пять лет отсидел в узилище, Достоевский великим писателем себя почувствовал на каторге. Никак не оправдывая такой способ приобретения опыта, замечу все-таки, что и Лимонов во время недолгого сидения продолжал писать, не прерывая, в сущности, того автобиографического монолога, плоды которого перечислены ныне в библиографических справках (и в титрах вышеозначенного фильма).

Разумеется, его автобиографические повести намного более тяжелы по материалу, в том числе и по густоте непринужденной матерщины, сопровождающей каждый шаг школяра, гуляющего между Салтовкой, Тюренкой и Журавлевкой — полубандитскими окраинами, как уточнено в аннотации к одной из повестей, «советского Харькова». Хочется переспросить: а в досоветские времена не дрались стенка на стенку? Не пили до положения риз? Не чистили карманы по темным углам? Не насиловали девок индивидуально и «хором»? Этот кивок в сторону «советскости» — от чьего имени он сделан: от имени обиженного большевиками диссидента или от имени идеолога уличной борьбы, вербующего бандитов в боевые отряды большевистскими приемами и понявшего, что иначе со стихией и биологией не совладать?

Но возвращаюсь к писателю, рисующему в цикле автобиографических повествований вызревание души того самого Эдички, которого пока что зовут Эдди-бэби (вкус не позволил экранизаторам часто произносить это губастенькое прозвище, они предпочли отрывистое ковбойское Эд). Но сам Лимонов, одаренный от природы не только художественным вкусом, но, как следствие, и умением рассчитывать эпатажные нарушения оного, преспокойно вживляет своего «бэби» в уголовную шпану, где в ходу кликухи скорее матерного, чем материнского окраса. Потому что он создает картину именно фантасмагорического, вывернутого, на голову поставленного, невменяемого, почти ирреального существования, описанного с точностью энтомолога.

В сущности это физиологический очерк. Физиологический во всех смыслах этого слова. Если говорить о сверхзадаче, это именно очерк нравов. Подобные повести выпускают сейчас авторы, изумленно озирающиеся на свою юность послевоенного времени, назову хотя бы Романа Литвана, описавшего таким же образом шпану из подмосковной Малаховки. «Когда б вы знали, из какого сора...» — этот вот сор и просеивает нынешняя небрезгливая словесность. Речь идет не столько о «предыстории героя», о становлении характера, о вынашивании идей, сколько именно о «соре» существования, из которого нет иного исхода, кроме как грызться в общей куче.

В жизни лимоновского подростка высвечено, впрочем, несколько моментов, которые могли бы стать точками отсчета в последующем долгом размышлении. Например, презрение к рабочей массе, к «нормальным труженикам», ненавидящим свою работу и безропотно тянущим лямку, уголовщина при этом — единственный способ не опуститься до уровня этих «рабов». Правда, уголовщина предполагает оголенное кулачное право, но такая логика учитывает и соответствующее чувство достоинства: если ты в честном мордобое получил, то признай, что получил. Закон джунглей! Свальный грех или групповое насилие не колеблют той конечной истины, что эта жизнь сводится к «конкурентной борьбе зверей мужского пола» и что «люди заслуживают того, чтобы их убивали».

Подобные построения подчинены общей «мелодии отката»: интересно не то, куда что ведет, а откуда что берется и к чему сводится. Сводится же к первоначальному скотству и зверству. Так что и думать особо не о чем, надо только к скотству и зверству примериваться, применяться.

Если бы мысли «подростка» Достоевского или великовозрастного героя Сервантеса, на всю жизнь оставшегося в душе наивным подростком, были замкнуты таким образом, вряд ли человечество захотело бы додумывать их идеи.

Что же до жизнеописания «подростка Савенко», то оно, несомненно, полезно как документальное свидетельство о нравах человечества во второй

половине XX века. Тем более что нравы эти зафиксированы без особого живописного сдвига, скорее они запротоколированы с хорошо продуманной бесстрастностью.

Куда прячется при этом уникальная одаренность автора «Эдички», перекликнувшегося когда-то с аббатом Прево? Не знаю. Аббат, между прочим, оставил потомкам двести томов сочинений, из которых потомки запомнили только «Манон Леско». Талант штука уникальная, в принципе, он никуда не девается, да вот судьба таланта — вещь непредсказуемая.

Хорош ли текст? Не знаю... То, что в речи Эдди-бэби матюги идут таким тихим непринужденным дождиком, я думаю, дурной признак. Но не мое дело взвешивать литературные кондиции, мое дело в данном случае — подумать над фильмом. Честно сказать, не получается, «длинных мыслей» для дальнейшего употребления фильм не предлагает. В нем программно господствует нечто перевернуто-тимуровское (адаптированно-нацболовское?) на бесконечной улице методично битых фонарей.

АЛЕКСАНДР ВЕЛЕДИНСКИЙ:

«Я просто люблю это слово — «русское»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Скажите, почему ваш фильм по мотивам произведений Эдуарда Лимонова называется «Русское»?

Александр Велединский. Потому что так называется сборник стихов Лимонова, вышедший в Америке в 1977 году. Стихи из этого сборника были написаны еще до эмиграции. Там есть одно очень важное произведение. Оно так и называется — «Русское». Прочту вам начало: «Родная, родная земля, я скажу тебе русское «бля». Вот я и пытался понять в фильме: что же такое русский характер и что такое русский писатель.

Е.Кутловская. И что же такое русский характер? Вы поняли?

А.Велединский. Загадку русского характера пытались разгадать все отечественные писатели, все отечественные философы, но так и не смогли выработать четкое общепринятое определение для понятия «русское». Существуют только какие-то догадки. У Лимонова, например, есть замечательные слова: «Русские привычки не приносят счастья». Я даже взял их эпиграфом к картине. А от тривиальных объяснений все уже устали...

Е.Кутловская. Именно поэтому вы решили взглянуть на все русское глазами Лимонова?

А.Велединский. Если через Лимонова пытаться пробиться к понятию «русский человек», то мы придем к интересному выводу: это поэт и хулиган. Сочетание столь разных на первый взгляд понятий очень показательно для русского характера. С одной стороны, всякий русский — тонкий и ранимый человек, а с другой — вождь, лидер, как Маяковский или как Есенин. Эти два качества нашего характера и врозь не могут, и вместе им сложно. Вот такой парадокс. Поэтому в России всегда будет не скучно жить, ведь мы нахо-

димся между Европой и Азией, и мы такие, какие есть! Пусть нас многие и не любят.

Е.Кутловская. А вы давно написали сценарий или только сейчас, когда политическая звезда Лимонова стала более заметной?

А.Велединский. Сценарий я написал в 98-м году. Фактически в стол. Тогда я как раз участвовал в написании сценария для «Бригады». И когда продюсеры спросили меня, что я хочу снимать, я сразу же ответил: хочу делать фильм по произведениям Лимонова. Таким образом, все сложилось. Конечно же, не последнюю роль сыграло и то, что есть в судьбе Лимонова и в моей судьбе нечто общее — он жил в Харькове, а я в Горьком. Мы оба с окраины.

Большинство ребят из моего двора и из соседних дворов в основном попали в тюрьму, кто-то спился. Мало кому удалось прилично устроиться в жизни, получить профессию. И когда я читал «Подростка Савенко», я очень хорошо понимал, о чем пишет Лимонов. Хорошо понимал эту ситуацию, в которой живет человек, непохожий на всех, но одновременно очень точно вписанный в советскую социальную провинциальную среду. И этот человек не борется с окружающей средой, а именно из нее вырастает и из нее приходит к пониманию того, что он — другой.

Е.Кутловская. Можно ли считать ваш фильм прямой экранизацией романа «Подросток Савенко»?

А.Велединский. Нет. Это фильм по мотивам многих произведений Эдуарда Вениаминовича, «Подросток Савенко» — лишь одно из них. Я не старался буквально следовать тексту. Даже побаиваюсь реакции Лимонова. Единственное оправдание: я пытался как можно более точно воспроизвести дух всей лимоновской литературы, пытался быть адекватным тому, что является внутренним пафосом его произведений.

Картину смотрели разные люди, в том числе и те, кто вообще не читал Лимонова, более того, те, кто не знает эту фамилию. И оказалось, что людям интересно смотреть историю про необычного мальчика, живущего в русской глубинке, подчеркиваю, это органичная для него среда, но тем не менее герой явно выделяется на общем фоне. Он особенный.

Е.Кутловская. О какой среде вы все-таки говорите: маргинальная, провинциальная? Вы не могли бы уточнить?

А.Велединский. Могу. Рабочая окраина, коммуналки, пьянки, драки, воровство. Вот какая среда.

Е.Кутловская. Понимаю. Но чем так уж обособлен в этой среде ваш герой? Ведь она его питает и действует он от ее имени?

А.Велединский. Этим и обособлен. Он — выразитель, он — поэт.

Е.Кутловская. И что? Он должен быть значим не только для мира пьяных драк, но и для всей этой страны?

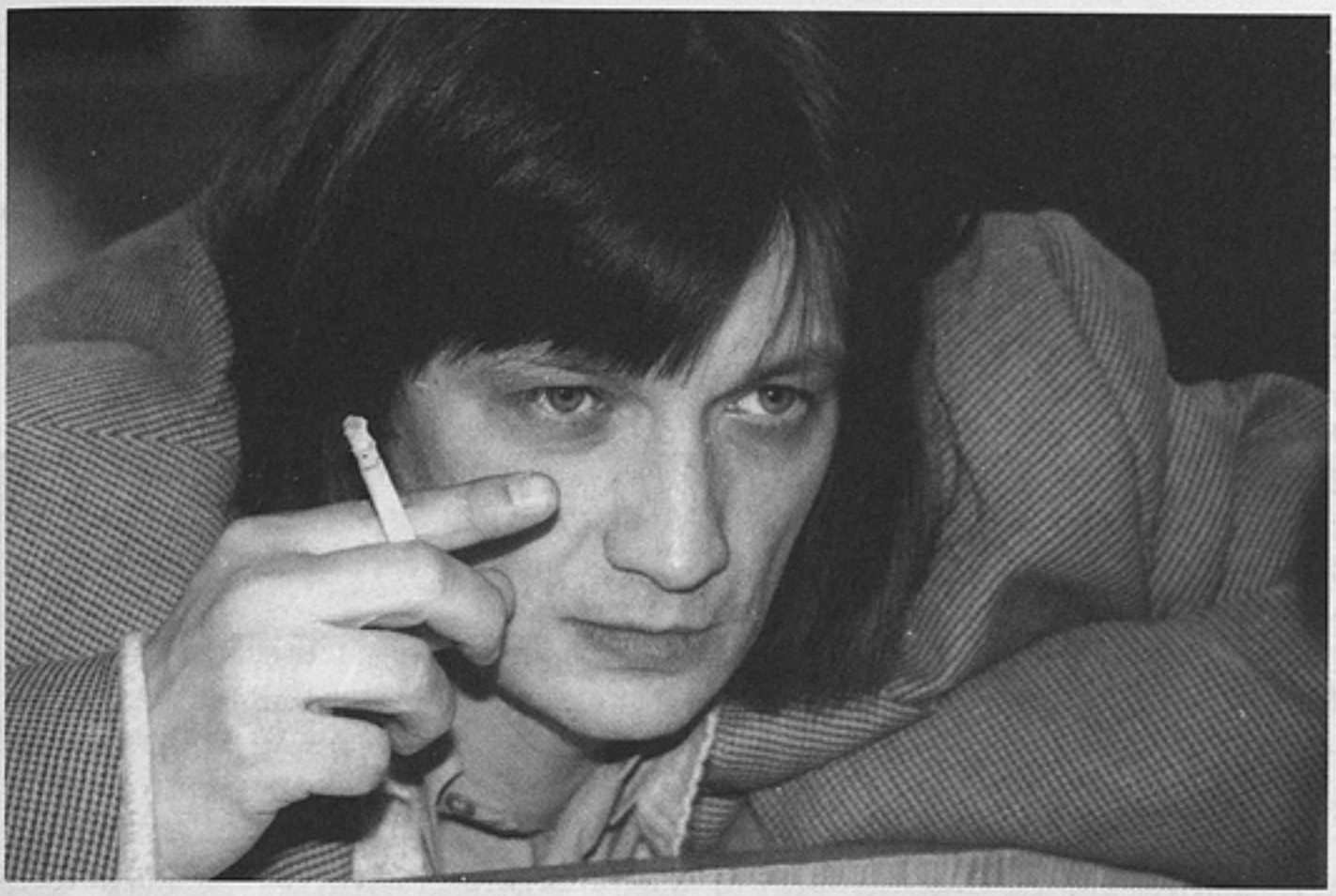
А.Велединский. Только давайте говорить не «эта», а наша страна! Мне не нравится слово «эта» по отношению к России. Не «эта Россия», а «наша Россия», договорились?

Е.Кутловская. Договорились. Будем считать, что я усвоила ваш урок. Но как все-таки с Лимоновым? Для нашей страны в целом он свой или чужой?

А.Велединский. Поэт всегда немного чужой, немного изгой. Но в то же время, как известно, поэт в России больше, чем поэт. И без своих поэтов-изгоев Россия невозможна, ее просто не было бы! Как всякий русский человек, я больше живу ощущениями, поэтому связно объяснить этот парадокс не могу, но чувствую, что на этом стоим.

Е.Кутловская. А вот Лимонов, кажется, более прагматичен. Похоже, он очень жестко анализирует все свои ходы и не очень-то поддается эмоциональным порывам. Или я заблуждаюсь, и он тоже живет ощущениями?

А.Велединский. Эдуард Вениаминович, безусловно, аналитик, интеллектуал! Но это не мешает ему и в стихах, и в прозе быть очень открытым и честным. Это не просчитаешь. Особенно, когда речь идет о поэзии. Это что-то другое. Я хочу сказать, что именно открытость придает Лимонову эмоцию. Он открывает подвластную его анализу, интеллекту правду с такой бесхит-



Александр Велединский

ростной силой, что оказывается и беззащитным, и ранимым, как все по-настоящему эмоциональные люди.

Е.Кутловская. Насколько важно для вас было достичь внешнего сходства актера, играющего Эдичку, и реального Лимонова?

А.Велединский. Я искал похожего артиста, но не идеально похожего. Так, слегка... В первую очередь, артист должен уметь играть, быть талантливым — вот из чего я исходил. И согласитесь, Андрей Чадов — совсем не копия Лимонова. Но в кадре, где герой представляет себя седым, с усами и бородой, сидящим в тюрьме, он просто невероятно похож на Лимонова, поскольку нам было важно обозначить вполне определенную историческую перспективу героя.

Е.Кутловская. Несколько провокационный вопрос, но я уже не могу его не задать. Не кажется ли вам, что такие русские и такое русское, каким оно представлено в вашем фильме, могут скорее напугать, чем вызвать ностальгические эмоции или вообще какое-либо сочувствие?

А.Велединский. Не знаю. Я просто люблю это слово — «русское» и все, что с ним связано.

Е.Кутловская. То есть, показывая русское через героя, похожего на Лимонова, вы хотите предъявить масштаб противоречий: человек андерграунда, который рвется в народные артисты уровня Жириновского, личность, объединяющая субкультуру и официоз, подполье и «большой свет». Прямо какие-то война и мир, хотя Лимонов и ненавидит Толстого. Получается, что русское — это неизвестная известность, адов рай, ну и так далее, то есть несовместимая совместность?

А.Велединский. Да, и Лимонов это признает. Признает как свою трагедию, но и как особенность, как особенность всего русского. Русские хотят быть всем сразу. Еще хотят, чтобы их все любили.

Е.Кутловская. А вы не боитесь, представляя русское как нечто загадочно противоречивое, как раз и угодить в трюизм, которого стараетесь избежать?

А.Велединский. Да нет, вовсе не боюсь. Я вообще считаю, что надо быть по-хорошему банальным. И кино надо снимать банальное. Ведь в мире всего десять заповедей и больше ничего нет! И нельзя сказать, что эти заповеди для нас очень оригинальны, а никуда мы от них уйти не можем...

Е.Кутловская. И как же совмещаются в русском характере заповеди с хулиганством?

А.Велединский. Давайте закавычим слово «хулиганство». Хотя оно, бесспорно, важная составляющая русского характера. Отсюда и революции, и

странные выходки, граничащие с экстравагантностью. Но отвечу я на ваш вопрос словами Эдуарда Вениаминовича: «Истории некоторых государств похожи на оперетты, история моей страны похожа на трагедию».

Е.Кутловская. А вам не кажется, что борьба Лимонова и его гвардии с властью как раз очень похожа на опереточный терроризм?

А.Велединский. Вы о яйцах и майонезе? Неужели будет лучше, если они камнями начнут кидаться?

Е.Кутловская. Хорошо. Спрошу по-другому: зачем поэту и писателю заниматься политикой?

А.Велединский. Большие писатели в России всегда занимались политикой.

Е.Кутловская. Почему же в Европе писатели не рвутся создавать партии, не кидаются в политику? Да и в Америке... Там в политику идут разве что актеры.

А.Велединский. Занятие политикой — это ведь тоже своего рода хулиганство. У нас все хулиганят. И поэты, и политики.

Е.Кутловская. А нуждается ли наша Россия в таком количестве хулиганов?

А.Велединский. Я не Господь Бог, чтобы сказать, нуждается или нет. Это данность. И я точно так же, как они все, вписан в эту среду, она мне родная, и я счастлив тем, что все это ужасное и прекрасное одновременно в России есть.

В фильме есть эпизод, когда мать сдает Эда в психбольницу и он просит ее позвать друзей-уголовников, попросту шпану. Он надеется на их помощь. И ночью вся эта шпана приходит к психбольнице и устраивает дебош на улице. Понимаете, именно шпана, люди с окраины. Они никогда не боялись власти. Власть в нашей стране боится только интеллигенция. Да, шпана ненавидела и боялась мента, хотя частенько его побивала, а диссиденты боялись генсека, но не могли его тронуть и пальцем.

Е.Кутловская. А в 68-м диссиденты вышли на Красную площадь «за нашу и вашу свободу» тоже, наверное, от страха...

А.Велединский. Наверное, я позволил себе слишком грубое сравнение. Но я просто хотел сказать, что у интеллектуалов, которые выросли в годы советской власти из самого «мяса» жизни, другие навыки поведения. Лимонов — яркий тому пример. Мама — домохозяйка, отец — военный, а он — интеллектуал.

Е.Кутловская. А почему этих интеллектуалов часто называют национал-шовинистами?

А.Велединский. Не думаю, что это правильно. Лимонов не националист. Насколько я знаю, в его партии очень много евреев. Отсюда легко сделать вывод, что русское — это почва, а не кровь.

Е.Кутловская. А что, если все-таки и кровь... Вы не боитесь, что она прольется в результате пока еще опереточной политической деятельности интеллекта, выросшего из «мяса» жизни? Чего вообще добивается Лимонов, вам понятно?

А.Велединский. А вы спросите любого политика, чего он добивается? Все отвечают одинаково: «Хотим великой России!» Но что такое великая Россия, никто ответить не в состоянии.

Е.Кутловская. То есть наш, русский человек, будь он политик, писатель или просто менеджер среднего звена, никогда не знает, чего хочет?

А.Велединский. А кто знает? Лимонов совершенно правильно сказал, что человечество успешно перешло к пищеперевари тельному процессу существования. Цивилизация — это когда обыватель знает свой дом, свое место, тупо исполняет свои обязанности, занимается сексом, чтобы плодить потомство. И всё! Мне очень скучна такая цивилизация. Мне больше нравится история моей страны, пусть она страшная, да... ну а как иначе? Это же живая страна, «в Россию можно только верить!».

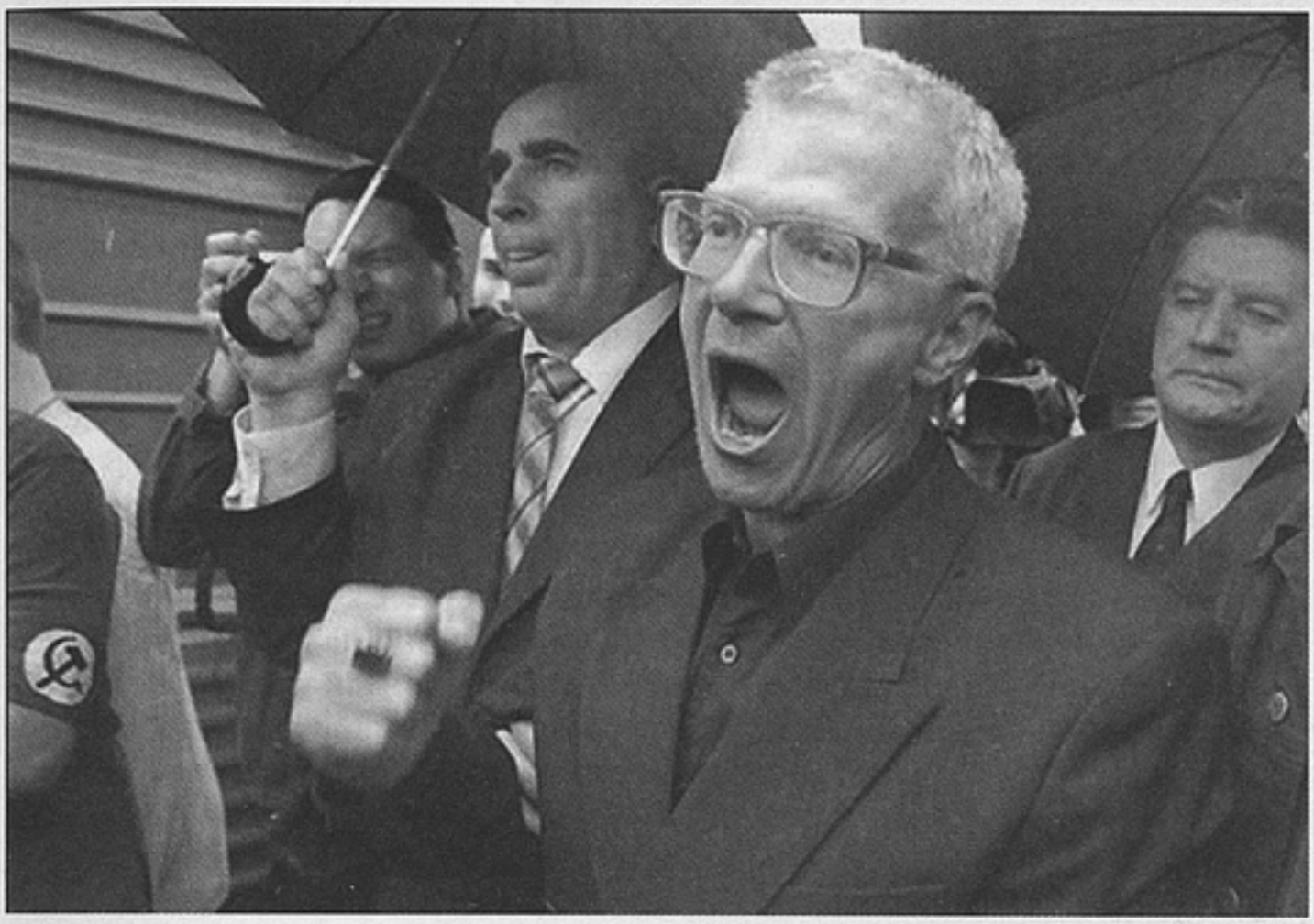
Е.Кутловская. Я бы очень хотела узнать у вас, а во что верить, если нет никаких шансов на оптимистический прогноз.

А.Велединский (*смеется*). Как во что верить? В великую Россию.

ЭДУАРД ЛИМОНОВ:

«Мы посылаем сигналы бунта»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ



Эдуард Лимонов

Елена Кутловская. Эдуард Вениаминович, как вы отнеслись к идее Александра Велединского снять фильм по мотивам вашей повести «Подросток Савенко»? Вы как-то обсуждали с ним этот замысел? Высказывали свои пожелания? Каким, например, вы бы хотели увидеть главного героя фильма?

Эдуард Лимонов. Нет. Я вообще ничего не обсуждал. Продал права на свое произведение — и всё.

Е.Кутловская. Но это же вы на экране — реальный юный Эдичка Лимонов. Неужели ни разу не возникло желание как-то повлиять на кинематографический результат? Или вы абсолютно равнодушны к тому, каким вас видят и что о вас думают люди?

Э.Лимонов. Я просто не лез в творческий процесс. Знаю, как это мешает. Смотрел на все только с практической точки зрения: если после выхода фильма в нашу организацию придут еще несколько десятков молодых людей — буду рад.

Е.Кутловская. То есть общественно-социальное для вас важнее всего личного? Но ведь ваша организация — это вы. У вас нет ни одного громкого имени, кроме вашего собственного.

Э.Лимонов. Это не совсем так. Но по сути все правильно — лидер должен быть безусловным. Выслушав советы окружающих, он должен принять решение. Иногда организация может бесконечно голосовать и ничего не сделает в итоге.

Е.Кутловская. А вы бы могли принимать решения за всю страну? Хотели бы баллотироваться в президенты?

Э.Лимонов. Я не настолько безумен. Я видел инаугурацию — это ужасно пошло, никому не нужно и вызывает только отвращение. Я очень опасаюсь людей, которые допускают такую пошлятину и участвуют в ней.

Е.Кутловская. А как бы вы обставили свою инаугурацию?

Э.Лимонов. А зачем она вообще? Вступил во власть, так ознаменуй это специальным заседанием в Приморье, где огромные запущенные проблемы, или поезжай в Чечню и закончи наконец войну.

Е.Кутловская. Значит, вы практик и парадные формы власти вас не интересуют. Я как-то говорила с режиссером Кириллом Серебренниковым, и он сказал, что многие люди его круга, его поколения сравнивают вас с Че Геварой.

Э.Лимонов. Это сравнение еще надо заслужить. Хотя судьба Че Гевары была не слишком счастливой. Ведь он не преуспел в том, чего добивался. А значит, потерпел поражение. Он хотел революции во всей Латинской Америке. Но его предали... Не новость, конечно. Всех предают. Предают каждый день. Но в результате он не дошел до цели, до всеобщей революции. А это уже трагедия. Но парадоксальным образом трагедия как раз и возвысила его, сделала героем мирового масштаба. Не совсем по заслугам. Были латиноамериканские революционеры, которые вели куда более успешные партизанские войны, и не один год, а по пятнадцать-двадцать лет. Просто в судьбе Че была масса свидетелей, в частности, француз Режи Дебре, который отчасти и был виновником его гибели. Именно Дебре выследили, когда он ехал в партизанский отряд, и по его следам арестовали Че Гевару. Но без Дебре не было бы и широчайшей известности Че Гевары в Европе.

Е.Кутловская. То есть кто-то должен заняться популяризацией героя. А сам герой может этим заниматься? Конструировать свой публичный образ? Вот у вас, к примеру, есть какая-то продуманная имиджевая политика?

Э.Лимонов. Что такое имиджевая политика? Мы никогда над такими вещами не задумывались, потому что с самого начала мы были такой яркой организацией, которая в имиджмейкерах просто не нуждается. К сожалению, большинство создателей нашей организации впоследствии отошли от нее, но если вспомнить отцов-основателей — это очень яркие люди: Александр Дугин, Егор Летов, Сергей Курёхин... ну и я, грешный. При таком составе разве нужен еще какой-то имидж. Организация и так была самодостаточной и необычной. Мы создали газету, тоже очень яркую. В ноябре этого года, кстати, будет десять лет, как она существует.

Е.Кутловская. Скажите, а тюремное заключение, которое вам пришлось перенести, помогает вам как факт вашей политической биографии? Ведь политзаключенный в нашей стране — это особенный человек. Тюрьма общественным деятелям России, как правило, позволяет приобретать дополнительный политический капитал, дополнительные очки у потенциальных избирателей.

Э.Лимонов. Какой потенциал?!! Это извращение так вот говорить! Что такое тюрьма? Это страдание, несчастье, угнетение, несвобода! Как в тюрьме можно думать о каком-то политическом капитале, о какой-то выгоде? Ужасно извращенная интеллигентская фантазия. Будьте проще, что называется! Посмотрите на это нормально. Ведь тюрьма — страшное место! Я сидел до приговора с убеждением, что мне дадут огромный срок, и даже когда многие нелепые, но тяжкие обвинения были отметены в процессе суда, прокурор требовал дать мне четырнадцать лет строгого режима! Это же очень много, это целая бездна! Поэтому люди обязаны уважать чужие судьбы — о каком имидже можно думать в связи с тюрьмой? Единственная и самая нормальная реакция — как можно скорее вырваться из-за решетки!

Е.Кутловская. Интеллигентность, интеллигенция.... Судя по всему, это для вас слова негативного контекста. Значит ли это, что вы не относите себя к представителям интеллигенции?

Э.Лимонов (*резко*). Нет! В России интеллигенция — это какой-то определенный класс людей. Я не из этого класса. А вот интеллектуалом я могу себя назвать, если это не прозвучит слишком пышно. Но я интеллектуал в самом нормальном понимании этого слова — человек, который занимается мышлением. И занимается этим профессионально.

Е.Кутловская. А как, с точки зрения профессионального мыслителя, вы оцениваете состояние современной культуры, российской в частности?

Э.Лимонов. Я давно вывел себя за ее скобки и анализом культурных явлений специально не занимаюсь. Индивидуальное мое творчество естественно продолжается, но я не знаток... Я как тот чукча, который писатель, а не читатель. Могу обратить внимание на то, что мне вдруг порекомендуют, не более того. Углубленных знаний у меня нет. Поэтому я не могу сказать что-то определенное о русской культуре и вообще о том, есть ли она сегодня? Очень может быть, что она есть, но мы ее не видим, поскольку на признание индивидуального таланта может уйти лет тридцать. Бывают эпохи, когда искусство поддерживается обществом, властью и становится необходимым. Тогда и возникает определенная панорама. А сейчас эпоха больших социальных сдвигов и постоянного общественного беспокойства и большинству нет дела до искусства. Возможно, какие-то великие произведения сегодня и созданы, бог его знает... Я так, навскидку не вижу ничего интересного, более того, мне кажется, что литература распалась на небольшие коллективы и компании, которые регулярно друг другу дают премии, постоянно друг друга восхваляют. Недавно (*иронично*) Россия праздновала 80-летие Булата Окуджавы. Я ничего против него не имею, но когда Окуджаву на каждом шагу называют великим и гениальным... (*Пожимает плечами.*) Это, безусловно, завышенная оценка его творчества. Он достаточно был популярен в свое время, его поколение его любило, он талантливый человек, но ни по каким стандартам к гениальности личность Булата Окуджавы не имеет отношения. Даже жанр, который он избрал, не является магистральным в культуре. Его исторические романы тоже не являются выдающимися произведениями искусства... (*Трет свои очки.*) Каждый день слышишь: умер великий кинематографист, великий актер, великий ученый! Я как-то печально смотрю на все это и думаю: а зачем столько ненужного пафоса, зачем столько лжи? Я не вижу великих имен! Я вижу только профессионалов! Умирают люди. Да, нужны некрологи, но не надо пыжиться: никто из усопших — не Гёте. Даже оценки наших романистов XIX века сильно завышены.

Е.Кутловская. Кого вы имеете в виду — Достоевского? Толстого?

Э.Лимонов. О Достоевском еще можно поспорить, но Толстой, безусловно, завышенную оценку получил. А больше всего меня удивляют дифирамбы по адресу Чехова! Весь пьяный восторг от его «Трех сестер»! На мой взгляд, это крайне буржуазное искусство, весьма и весьма ограниченное. Какие-то там чаи, зонтики, помпезные и глупые разговоры — все это так сильно устарело.

Е.Кутловская. А что ж в таком случае в позитиве? Вы можете назвать образцы поистине высокого искусства?

Э.Лимонов. Настоящего искусства в мире всегда очень мало. Мне интересно только то, что совершенствует мое представление о человеческом виде. Человек как вид стоит над национальными культурами, культурой вообще. И самое интересное искусство, которое не ограничивается привычными культурными кодами человеческого существования, а открывает новое внутри самого хомо сапиенса. Новое, которое сметает все существующие до определенной поры культурные установки. Таких произведений — всего ничего. Если говорить о гениях, то это, безусловно, Пьер Паоло Пазолини! Я в свое время написал «Подростка Савенко» и меня спросили: «А ты читал «Лихих парней» Пазолини? То, что ты сделал в своем «Савенко», очень похоже». Я прочел Пазолини и открыл для себя изумительного писателя. А какая замечательная вещь «Теорема» Пазолини? Я не о фильме говорю, а о книге. Кроме Пазолини, великий Жан Жене, умерший в 86-м году. (*Вдруг смеется.*) К Франции он относился с ненавистью, и она к нему тоже, но изменилось все только после смерти Жене. Министр культуры Франции даже поехал в маленький арабский отель, где писатель жил последние годы, забытый всеми. О нем много лет не вспоминали газеты. Правда, когда он умер, написали везде и всюду. И Жене приготовил французам подарок — завещал похоронить себя вне Франции, где-то в Тунисе.

Е.Кутловская. А как вы относитесь к Иосифу Бродскому, которого тоже часто называют гением XX века?

Э.Лимонов. Бродский — он как бы из «другого теста», он поэт 30-х годов, волею судьбы заброшенный в конец XX века. Это секрет «холодильника» русской культуры, позволивший такому человеку, как Бродский, сохраниться и, по сути, прийти из прошлого... И к тому же это его ключ к успеху на Западе — Бродский был вопиюще несовременный поэт. Однако, несмотря на очевидный талант, он, в отличие от Пазолини, едва ли привнес что-то новое в понимание человеческого вида. У него нет ничего равного таким шедеврам Пазолини, как «Евангелие от Матфея», «Сало́, или 120 дней Содома», нет этого взгляда в бездну, за занавески.

Запад тоже переживает сейчас кризис. Демократия — такая, какой она установилась, — это царство сытости. Такая государственность не способна генерировать мощную культуру. Она способна только обслуживать. Вот там ползают все эти полудохлые Миланы Кундеры и Умберты Эко... Они не более чем хорошие профессионалы.

Е.Кутловская. Какая жалость, а я так люблю Эко.

Э.Лимонов (*искренне взмахивает руками*). Ужас какой! (*Смеется.*) Это не то, к чему надо стремиться. Хотя, конечно, в России вовсе нет художников такого уровня.

Е.Кутловская. А как с гениями в политике? И какая идеология в этом смысле более плодотворна — левая или правая?

Э.Лимонов. На Западе я жил при президенте Миттеране, который был социалистом, а до этого успел пожить при президенте д'Эстене, который был правым. И, честно говоря, я не заметил какой-либо разницы, какого-либо различия между Францией д'Эстена и Францией Миттерана. Не было особой разницы — если говорить о ежедневном существовании обычного француза — и между Францией де Голля и Францией д'Эстена. Единственным отличием было то, что в стране ввели мораторий на смертную казнь и перестали публиковать на последней странице «Фигаро» фотографии казненных на гильотине. Если же говорить о современном левом движении, то я не вижу в мире сильного социалистического движения. Вся эта идеология выдохлась. Хотя многие западные правительства называют себя социалистическими, например правительства Испании, Голландии, Австрии, резкие отличительные признаки между правым и левым движением стерлись. Что означает их социализм на деле... не очень ясно. А что касается России, то у нас есть КПРФ, оскопленная и выхолощенная партия, придерживающаяся абсолютно выдохшейся идеологии, и так как коммунисты у нас сидят и в парламенте, и в правительстве, определить, что они собой представляют, достаточно сложно. Во всяком случае, они идут как соглашатели в ту сторону, куда их зовет правительство. По-настоящему энергичных левых движений нет сейчас ни в России, ни на Западе.

Е.Кутловская. На какой же политической почве произрастают теперь интеллектуалы? По традиции их принято искать именно на левом фланге?

Э.Лимонов. Интеллектуалы могут появляться и слева, и справа. Важно, что они всегда стоят во главе политических движений.

Е.Кутловская. Выходит, Зюганов — интеллектуал?

Э.Лимонов. Нет. Но у КПРФ и нет потребностей в интеллектуальном руководстве, им не нужно вырабатывать идеологию — она у них готовая. Ее для них десятки лет выковывали Маркс и Ленин. В КПРФ ничего нового не придумали. Нам, вырабатывающим свою идеологию всего лет десять, приходится, безусловно, труднее. Нам без интеллекта не обойтись. А потом и на наше место, наверное, придут.

Е.Кутловская. А как у лидеров-наследников с харизмой? Или у них отпала потребность и в этом необходимом для успеха в политике качестве?

Э.Лимонов. Без харизмы в политике вообще делать нечего. Но Зюганов, если уж мы о нем заговорили, не является отцом-основателем коммунистической партии. Он лидер, но не самой активной и не самой энергичной части

коммунистов. Зюганов был выбран Ельциным в противовес Анпилову — выбран как удобоваримый партнер и как умеренный коммунист. Именно выбран и допущен к выборам 93-го года. В то время как все радикалы во главе с Анпиловым допущены не были. И постепенно, с помощью правого правительства, Зюганов сумел консолидировать вокруг себя большую часть коммунистов. Но по своим качествам и достоинствам он, безусловно, такого положения не заслуживает. Он человек осторожный, не интеллектуал, догматик, он не гибкий политик и уж тем более не тот, кто придумывает для партии новую тактику. Зюганов типичный наследник промотанного состояния. Коммунистическая идеология стремительно стареет, это надо сказать со всей ответственностью. Очень многое изменилось со времен написания Коммунистического манифеста. Как выяснили еще еврокоммунисты, рабочие приблизились к идеалу мелкого и среднего буржуа. Для меня лично современные споры между капитализмом и социализмом превратились в вульгарный арифметический торг, когда и те и другие пытаются купить обывателя. Капитализм говорит среднему классу: «Вот мы тебе даем столько-то», а социализм, как на торгах, прибавляет: «А мы даем на пятьсот рублей больше!» Вся эта идеология апеллирует только к материальному миру. Современный рабочий знает, что он продаст (предпочитает именно так и делать) свой труд за более или менее достойную цену, и думать о каком-то управлении фабриками ему уже не хочется. Он просто отработал восемь часов и ушел. Среди нужд человечества на первый план вышли другие приоритеты, в том числе и такие вечные ценности, как политическая свобода, личная свобода... А потом уже — сколько, чуть больше, или чуть меньше, денежных знаков должна получить конкретная семья, чтобы существовать на достойном уровне.

Е.Кутловская. Тогда я не понимаю, к какому же направлению принадлежит ваша, как вы ее называете, организация?

Э.Лимонов. Если говорить о том, почему мы все-таки относим себя к левым, то это связано с корнями социалистического движения, с расстановкой сил во французском Конвенте. Она оказалась заданной тем, как расселись люди: кто сел справа — правые, кто сел слева — левые. В центре было «болото», и это уже всем известный факт, я имею в виду, известный всем образованным людям. Якобинцы, то есть радикалы, или, другими словами, сторонники зарождавшихся тогда социалистических идей, сидели слева. Более важно то, что все, кто слева, были антимонархистами. С течением времени понятие «левый», конечно, видоизменялось — из антимонархистов они превратились в социалистов. Но левыми по-прежнему называют тех, кто выступает против абсолютной власти и за народную волю, за благосостояние для всех. Хотя власть капитала уже давно и сама признает, что блага должны принадлежать большинству.

В этих условиях мы и пытаемся создать новую идеологию. Она не правая и не левая — заявляю это со всей ответственностью. Для простоты и удобства мы порой называем себя лево-правыми. Сегодняшнее наше название тоже не вполне соответствует тому, чем мы занимаемся, хотя отражено в нем стремление и к социальному равенству, и к национальному освобождению российских граждан. Если бы я сейчас выбирал название, я бы избавил его от апелляции к прошлому. Национал-большевизм... нет, я назвал бы партию иначе. Но поздно. Наше название оплачено каким-то количеством человеко-дней, отсиженных в тюрьмах, есть у нас и погибшие во время следствия. То есть теперь наше название уже как бы освящено, иногда и смертями наших людей.

Е.Кутловская. Эдуард Вениаминович, вы всерьез говорите о политике и политических задачах вашей организации. Вместе с тем, методы практической борьбы с властью, которые вы избрали, чрезвычайно эксцентричны. Все, что вы делаете, напоминает многим опереточный террор — обливание майонезом, забрасывание яйцами... я бы даже сравнила это с арт-движением. Было в 70-е годы такое направление в искусстве под названием КД —

коллективные действия. Люди с упоением устраивали массовые перформансы.

Э.Лимонов (*довольно жестко*). О себе такое слышу впервые. Даже затрудняюсь представить, кто еще может такое подумать. Мы живем в условиях полицейского режима. Не надвигающегося, а уже реально существующего. Мы как организация испытали на себе несправедливость этой системы еще в 98-м году. Если СПС и «Яблоко» только сейчас отлучили от политики, подтасовав результаты выборов и всячески манипулируя для достижения этой цели общественным мнением через СМИ, то нас ведь еще в 98-м не пустили к избирателю, несмотря на то что мы уже тогда доросли до статуса общероссийской партии и у нас было уже более пятидесяти региональных отделений в более чем пятидесяти субъектах Федерации. Вопреки этому, нам нагло отказали в общероссийской регистрации. Сама регистрация не столь важна. Важна она лишь тем, что дает доступ к выборам. С тех пор пять раз повторялась подобная история, были возбуждены уголовные процессы, один из них закончился судом в Саратове, в котором я и еще пять национал-большевиков были обвинены во всех смертных грехах, в том числе и в подготовке террористических акций, в создании незаконных вооруженных формирований.

Е.Кутловская. То есть майонез приравняли в России к тротиловым шашкам, тухлые яйца к пистолету Макарова?

Э.Лимонов. Разумеется, ничего доказано не было. Но в том-то все и дело, что для полицейского режима страшен любой протест. «Пищевые атаки» на Вешнякова, на Касьянова (это еще называют «бархатным» терроризмом) или захват в Риге башни святого Петра, совершенный в 2000 году нашими ребятами, — все эти акции российские власти пытались квалифицировать как уголовные преступления, и наши люди получали очень большие сроки. Однако позже власть поняла, что она не живет в безвоздушном пространстве и ей придется выслушивать все больше упреков со стороны Европы и Америки, потому что там подобные акции не караются столь сурово. Поэтому нас стали наказывать исключительно по статьям Административного кодекса, что предполагает либо штрафы, либо до пятнадцати суток тюрьмы. Но зато спецслужбы пользуются теперь внесудебными расправами, они избивают наших активистов, избивают жестоко. Поэтому такие определения, как эксцентризм, не годятся, это эстетские наблюдения со стороны. Мне не нравится наше общество, и в частности, как я уже сказал, наша интеллигенция. Мне непонятны ее ухмылки и усмешки, которые напоминают сидящего перед окном инвалида, осуждающего играющих в баскетбол юношей: вот он не так прыгнул, не туда прыгнул, к тому же не с той ноги. А сами-то что сидите? Мы-то делаем! Рискуем своей шкурой, сидим в тюрьмах — у нас уже более шестидесятити человек отсидели. Поэтому все эти смешки не просто неуместны, они обнажают полное непонимание интеллигенцией того, что происходит. Другими методами в России действовать нельзя. Потому что стоит перейти черту, и люди начнут стрелять друг в друга.

Е.Кутловская. Но какую функцию выполняют ваши акции? Ведь народ вас не слышит. На майонезную войну реагирует разве что иронично... Я слышала, как бабушка в метро говорила про ваш налет на Вешнякова: «Такому симпатичному мужчине дорогую вещь испортили...»

Э.Лимонов. Неправда! Народ нас прекрасно слышит! И народ относится к нам очень благожелательно! За все, что мы делаем, нам воздастся, потому что наши действия складываются в невидимый «сундук».

Е.Кутловская. Ну как же слышит? Была даже антипутинская акция во время инаугурации: кто-то из ваших активистов выскочил и сказал что-то против президента — и что? Где реакция общества? Кто еще что-то против власти публично сказал или сделал? Кто вас поддержал в итоге?

Э.Лимонов. А что вы хотите?!! Вы-то лично что сделали? В любой стране, не только в России, именно меньшинство борется за всех! Октябрьская революция тоже не была массовой. В нескольких городских кварталах что-то

происходило, а большинство осталось наблюдающей публикой. Некоторые даже сидели в ресторанах. И как человек, внимательно изучающий историю, я знаю, что от народа *ничего* не надо ожидать. Народ — это не реальная сила, на которую можно опереться в борьбе с государством. Народ в основном состоит из обывателей, а обыватель никогда своего блага не знает. Он довольно плохо осведомлен по поводу собственных политических свобод. Обыватель в первую очередь раб своей семьи! Из-за семьи он боится выйти на улицу, он боится *всего*! И потому семья — самое тяжелое ярмо, которое он на себе несет и которое им управляет сильнее, чем любой полицейский режим. Народ — раб своих детей, своей капусты и картошки, и таковым он пребудет всегда! Обыватели мир не меняют и никогда менять не будут! Достаточно того, чтобы обыватель запасся соответствующими флагами. Это звучит цинично, но это так! У нас сегодня за Путина проголосовали 49 миллионов с копейками... А в России проживают как-никак 144 миллиона населения. То есть почти сто миллионов за него не проголосовали, и не надо болтать, что народ за Путина. Это демагогия! Большинство пассивно выразили свою волю — либо не пошли на выборы, либо проголосовали за стабильность, либо вообще не осознали, что происходит. И вопрошать, почему народ не с нами или еще не с кем-то? Глупо! Народ *никогда не* делал революций! Бунты и революции организованы меньшинством.

Е.Кутловская. Ну хорошо. Вы не левые и не правые. Все это устарело. А для чего тогда так кипятиться? Чего вы вообще хотите? Какова ваша политическая цель?

Э.Лимонов. А что такое политическая цель? Мы посылаем людям сигналы бунта, сигналы неподчинения — разве этого мало? Мы говорим: «Не надо подчиняться, посмотрите на нас, которые в условиях полицейского государства говорят абсолютную правду. Мы посягаем на власть имущих, и посмотрите — мы живы! И вы должны, если можете, посягать на государство, попирающее всяческие свободы, и ничего с вами не случится! Надо бороться за то, чтобы наша жизнь была намного лучше, чем она есть! И никто вас за это не убьет!» Наши ребята собственным примером доказывают, что они хотят и могут участвовать в судьбе собственной страны, в государственном моделировании общества. Не обязательно единолично, никто не говорит: «Мы будем что-то диктовать». У нас нет таких претензий. У нас есть претензии к государству, которое обязано прислушиваться к своим гражданам. А ваша интеллигенция все еще надеется кому-то что-то мирно объяснить! Чушь! Никогда и ничего вы всем не объясните, даже если вас поддержат все СМИ! Люди обладают неравными умственными возможностями, и не надо пытаться сотворить чудо! Ставку надо делать только на активные и здоровые силы общества. К ним можно и нужно апеллировать. У нас народ очень своенравный, податливый на любую дрянь! Одновременно, наш народ очень высокомерный. Завоевать у такого народа авторитет можно только одним способом — не оглядываясь, спокойно, мощно и эффективно идти и делать свое дело. И мы делаем то, что общество сегодня способно выдержать. Завтра условия игры, возможно, изменятся, может быть, изменится сама власть, и тогда мы тоже изменим свою тактику.

Е.Кутловская. Надеюсь только, что это не будет власть бунта и кровавого беспредела, когда провокаторы почему-то уже перестают спрашивать общество: может оно это выдержать или нет?

КОММЕНТАРИИ

Рисунок Ф.Лемкуля

НИНА ЦЫРКУН

Менталитет

Все постперестроечное время жаловались: нет героя. Нет героя, потому и в кино кризис. На самом деле герой был, только его как-то стыдились за такового принимать. Несерьезно он выглядел. И родословная у него была подозрительная. Как правило, его генеалогическое древо уходило корнями в бульварную литературу. И ветвями тоже. Подозрительными были также и лицо, и одежда, и имя. Чаще даже не имя, а прозвище. Скажем, Зверь. Тем временем этот какой-никакой герой — как ему и полагается, в одиночку — боролся против всех, кто стоял и стоит на пути между нами и счастливой жизнью: охранителей и пользователей золота партии, наркобаронов и рэкетиров, милицейских коррупционеров и террористов. Как живое воплощение народных чаяний, отзывчиво схваченных в «мыльных операх», где добро и зло четко разведены, где воровать, предавать и убивать — плохо, а защищать бедных и униженных, преданно дружить и верно любить — хорошо.

Стало, однако, со временем выясняться: герой какой-то самодеятельный, безхозный. Как отрыжка перестройки, которая научила думать, что все, что «в законе», в лучшем случае нефункционально, в худшем — продажно. А время самодеятельности уходит. Теперь наивысшая похвала — «профи». И герои должны быть профессиональные.

Пока кино, как было сказано, захлебывалось в кризисе, телевидение перехватило инициативу. Герой пошел косяком. Стаей легче пробиться. И первыми пробилась команда ментов с улиц разбитых фонарей.

Сразу даже не заметили факт возвращения в ранге героев тех, чья служба и опасна, и трудна. Несмотря даже на прямую наводку — финальную песню «Ты в жизни выбрал для себя нелегкую роль». Уж очень они были непохожи на аккуратных и дисциплинированных сотрудников органов. Кабинеты обшарпанные, машинки раздолбанные, драндулет не заводится. Над начальством подтрунивают, девушек любят не всегда платонически, выпить не дураки. Пытаясь разгадать секрет обаяния ментов, все хором говорили: «Они, как мы!» И в этом была правда, потому что отец ментов, Андрей Кивинов, срисовывал их со своих коллег. Ситуации придумывал из головы, а героев брал из жизни.

Менты действовали, как команда клоунов, играющих на комическом эффекте преувеличения и переизбытка (тела, голоса, деталей одежды): беспрерывно остривший «рыжий» Арлекин-Казанова с хвостом pony-tail и алым шарфом, как у древнего скомороха; «белый» Пьеро-Ларин со скорбным ликом и скудным текстом; толстяк дзанни Дукалис и во главе их — Ка-

питан, то есть майор Соловец, и далее подполковник с кличкой Мухомор — полный набор из комедии дель арте.

Первые серии «Ментов» снимал Александр Рогожкин, причем почти одновременно он работал над своим фильмом «Блокпост». Не стоит труда заметить, что и взвод на блокпосте напоминает клоунскую команду «Ментов». В частности, Юрист с его длинным носом подозрительно похож на Казанову — такого же длинноносого фаворита женского пола. Если в «Ментах» Казанова носит прическу pony-tail, то в «Блокпосте» Юрист щеголяет с лисьим хвостом на каске.

Потеря Александра Лыкова, игравшего Казанову, была для «Ментов» очень ощутимой, сериал сразу потускнел, хотя зритель, конечно, вскоре притерпелся к новому составу. Однако выход нынешней осенью очередной порции — «Менты-6» ознаменовался и возвращением «рыжего», на месте которого теперь его осовремененная версия в лице модного диджея Оскара Кучеры.

Переходя от серии к серии, мы не заметили, как раздолбанные пишмашинки заменили компьютеры, в домах у всех произошел евроремонт, а Толя Дукалис, улыбаясь все обаятельней, пересел в джип. Песня тоже исчезла, ее заменила мелодия, а в шестой порции возникла опять, но без всякого пафоса, а только с легким, ненавязчивым лиризмом.

Место пафоса занял шик, который на новом жаргоне, между прочим, обозначается словом «пафос». Теперь быть бедным и больным некрасиво, не это поднимает ввысь. Возьмем другую команду, в которую влилась Анастасия Каменская; в романах Александры Марининой, помнится, подчеркивалась ее нищая безбытность, однокомнатная квартира в спальном районе и единственная на весь отдел частная машина — разбитый «Москвич» Юры Короткова. Теперь же камера скрупулезно демонстрирует домашнюю бытовую технику, подмечает на стене картинку с подсветкой, а вожделенный компьютер, который Настя получала в подарок от любимого где-то посреди цикла романов, водворяется в кадр в первой же серии. Нечего и говорить про шикарную тачку Миши Лесникова, которого играл победительный Дмитрий Нагиев.

Реабилитация (то есть наделение материальным достатком, как единственным критерием силы и могущества) милиционера есть частный случай реабилитации государства. А тут у нас целые отделы. Что говорит о масштабности темпов реабилитации. Знаменательна в этом плане попытка реанимации команды «Знатоков». Бывшие скромные сотрудники МУРа в перестройках не пострадали, наоборот. Пал Палыч дослужился до больших чинов, Шурик свалил в Израиль, поступил на службу в «Интерпол», но готов тряхнуть стариной и по старой дружбе помочь московским коллегам. Не стало, увы, Зиночки Кибрит, потому что ушла из жизни игравшая ее Эльза Леждей. Теперь слог «ки» в «Зна-то-ках» представляет капитан Китаева, которая с питательной маской на лице беседует с начальством по мобильнику, сидя в кресле у косметички, как рядовая бизнес-леди. Так «государство» приобретает не только вполне состоятельное, но и человеческое лицо. Хотя с точки зрения правды жизни и правды искусства тут что-то не срастается. Трепетная лань советского героического сентиментализма не уживается в одной упряжке с жестко функциональным капиталистическим конем.

Со временем, после группового прорыва в образовавшуюся брешь стали вновь просачиваться одиночки. От коллективного героя отпочковался индивидуальный. Пришел Роман Романыч Дубровский в обличье всенародного любимца Николая Караченцова, одновременно идеальный герой школы «крутого детектива», как его описал Сомерсет Моэм. Он высок и силен, сбить человека с ног ему так же легко, как нам прихлопнуть муху, он способен выдержать любые побои и истязания, храбр до безрассудства и то и дело попадает в лапы к бандитам, которые его так отделывают, что просто диву даешься, застав его в следующем эпизоде в добром здравии.

И вся-то его жизнь есть борьба, только не с натуральными преступниками, а с некими опереточными фигурами из высшего света, которые вовремя подставляются, чтобы кино не закончилось слишком быстро. Экстрасенс Платоша Копчик, виртуальный магнат, он же бывший серийный убийца Иринархов, фальшивомонетчики, хакер-умник, программист-инвалид, каскадная пара депутатов-отморозков. И борьба эта ведется в немыслимо фантасмагорических ситуациях, вроде гибели генерального прокурора от кремлевской звезды, которая сносит ему голову прямо на сцене, кормления киллера манной кашей или изъятия сейфа с помощью подъемного крана.

Парадокс, однако, в том, что вся эта опереточная липа до ужаса похожа на нашу сегодняшнюю жизнь, в которой, как выясняется, возможно все самое невероятное и невозможно все самое естественное. Недаром ведь оживают фантазии писателя Китаева (однофамильца капитанши) — не успеет он издать книжку, а реальность ее догоняет. А не наоборот.

А кто на сегодня самый главный герой? В мировом масштабе? Конечно, Бонд. Джеймс Бонд. Не просто агент, а агент на службе Ее Величества. То есть агент национальной безопасности. Но это уже, так сказать, топ-герой. Боец невидимого фронта возник в сериале под незатейливым, даже официозным названием «Агент национальной безопасности». С открытым лицом, без интеллигентских загибов (классическую музыку вытерпеть может недолго, затыкает уши ватой). Зовут его Леха Николаев (Михаил Пореченков). У него хорошая биография социально близкого товарища. Учился на актера, но из театральной школы его выперли. Шлялся с лиговской шпаной по подворотням, загремел в тюрягу, побывал в горячих точках. Пьет все, что горит, и любит все, что движется. Легко преображается хоть в художника, хоть в бомжа, везде свой в доску. Свой брат, наш человек. С начальством, само собой, в контрах. От дел его, как классического героя детектива, периодически отстраняют, а потом выходит, что без Лехи ни одно дело не раскручивается, и его умасливают, просят выручить. Он, конечно, соглашается — исключительно из любви к работе. Слава потом, разумеется, достается начальству. Кроме прочего, Леха борется с продажными коррумпированными коллегами. И вообще держится в стороне от «конторы». Что для героя первое дело.

Лехина небритость и прикид в стиле «гранж» подчеркивают его «неформальность», неангажированность и делают типичным «младшим братом» из русского фольклора. Он вроде придурковат, неумел, всем радостям предпочитает чесать кота за ухом. Его приглашают поучаствовать в деле не от хорошей жизни — нам изо всех сил намекают, что все сто́ящие национальные агенты разбрелись кто куда, оттого и одолевают всяческие враги. Вот Леха остался. «Пистолет утопишь, ксиву потеряешь...» Примерно так все и получается, наш агент — не какой-нибудь робокоп, да такому и не светит сделаться нашим героем. А Лехе светит. Лежит он дома на диване, а когда припрет, встанет и всех победит единым махом. Со вздохом: «Ох и надоели вы мне!»

Бездарные начальники и выдающиеся герои-исполнители, прикрывающие своим героизмом вышестоящую глупость, — реальность, увы, не столько художественная, сколько житейская. Скоморошество же, во-первых, защитная маска этих самых «героев» (нельзя казаться умнее начальника), а во-вторых, и это гораздо серьезнее, — отражение действительности в форме самой действительности. После событий в Беслане Сергей Ромашко писал в «Русском журнале»: «Кругом какие-то потешные образования. Потешный парламент с потешными партиями, потешные биржи, потешная милиция, потешные губернаторы и что там еще... Если при Петре потешные все же служили тренировочными базами реальной армии, то наши потешные структуры, сколько ни упражняются, ничего не производят, кроме фантомов и глупостей».

Маска изначально — маска ритуальная; это знак системы не произво-

дящей, не эффективной, а обрядово-церемониальной, имитирующей, в которой умирает смысл движения и исчезает его цель. Это замкнутый сам на себя холостой цикл, функционально обслуживающий лишь свое бесполезное коловращение. Есть какая-то роковая обреченность в том, что «маска Казановы» вернулась на свое место на улицах разбитых фонарей в свершившем круг сериале. Есть своя закономерность в том, что профессионального аналитика Настю Каменскую уверенно оттеснили трудно различимые друг от друга по характеру хорошенькие и одетые в костюмы с дорогими логотипами «дилетантки» от Дарьи Донцовой в нескончаемом сериале про Евлампию Романову (Алла Клюка) и Дашу Васильеву (Лариса Удовиченко). А идеальное воплощение ритуализованной условности — балетная дива Анастасия Волочкова в качестве «расследующей» убийство мужа героини сериала «Место под солнцем» (режиссер Али Хамраев, по роману Полины Дашковой). Нарциссическая самовлюбленность артистки, которую невозможно было скрыть (даже если кто-то из создателей сериала и пытался это сделать), выдает ее единственную сверхзадачу — «выглядеть». У первой красавицы былых времен Людмилы Чурсиной, партнерши Волочковой, вырвалась реплика: зачем, мол, красивой молодой девушке так долго и многослойно наносить грим, заботясь о каждой ресничке? Можно добавить: превращая лицо в маску. Так вот за этим самым — чтобы выглядеть, чтобы казаться. Чтобы имитировать не только героиню, но и актрису. Этот случай красиво описал Жан Бодрийар, о Волочковой, естественно, знать не знавший: «Она тут только для того, чтобы заиграть и задавить любые чувства, любое выражение одним ритуальным гипнотизмом пустоты, что сквозит в ее экстатическом взоре и ничего не выражающей улыбке». В предыдущем комментарии («Девичий переполох»[1]) речь шла об инфляции мужского, выдавливании мужского женским, об установлении, по сути дела, эры женского доминирования и стыдливого отхода мужчин в тень если не небытия, то по крайней мере нѐдействования. На этот раз приходится делать вывод о следствии — тотальном контроле видимостей над действительностью. Движение — всё...

[1] См.: «Искусство кино», 2004, № 8.

ВКЛАД В КУЛЬТУРУ

СЕМЕН ЭКШТУТ

Ваш выход, г-н меценат

В начале 1816 года из Москвы в Петербург прибыл государственный историограф коллежский советник Николай Михайлович Карамзин и привез восемь аккуратно переписанных томов. После того как Карамзин завершил первые тома своей впоследствии столь знаменитой «Истории государства Российского», он столкнулся с проблемой издания этого обширного труда. Издание восьми томов требовало изрядных денег. Историограф долгое время не мог попасть на прием к государю Александру I, чтобы испросить у него необходимую сумму.

И тогда нашелся щедрый меценат. Граф Николай Петрович Румянцев, сын знаменитого фельдмаршала Румянцева-Задунайского и внук императора Петра Великого, был баснословно богат. Он был экс-министром иностранных дел и до 1812 года занимал должность председателя Государственного совета и Комитета министров. Его родовое имение насчитывало около тридцати тысяч душ мужского пола, только в городе Гомеле Могилевской губернии ему принадлежали три дворца, бумажная, суконная и сырная фабрики. Граф предложил Карамзину деньги для публикации «Истории», обусловив свой дар пожеланием, чтобы на титульном листе книги был помещен графский герб Румянцевых.

Это не было прихотью богатого барина. Не имевший детей граф Николай Петрович самозабвенно любил историю и щедрой рукой жертвовал деньги на нужды российской науки и просвещения. Он собрал огромную библиотеку, коллекции рукописей, этнографических и нумизматических материалов, впоследствии легших в основу Московского Румянцевского музея (Пашков Дом). Цель своей жизни меценат видел в том, чтобы «приготовить для будущего точного сочинения российской истории все нужные элементы». Он пожертвовал свыше шестидесяти шести тысяч рублей на издание капитального «Собрания государственных грамот и договоров, хранящихся в Государственной коллегии иностранных дел». На средства графа Румянцева были опубликованы двадцать четыре сочинения различных авторов по русской истории. Однако Николай Михайлович Карамзин отказался от заманчивого предложения *частного* лица. Он как государственный историограф посчитал его унизительным для своего достоинства. Жене Карамзин так объяснил свой поступок: «Я рад, что у нас такие бояре, но скорее брошу свою Историю в огонь, нежели возьму пятьдесят тысяч от партикулярного человека. Хочу единственно должного и справедливого, а не милостей и подарков».

Историк не посчитал для себя возможным прибегнуть к средствам «партикулярного человека», хотя граф Румянцев имел чин государственного канцлера. С этого момента началось последовательное вытеснение меценатов из различных сфер культуры. Под знаком этого вытеснения прошел весь XIX век.

После полуторамесячного ожидания Карамзин был наконец принят императором Александром I. Царь пожаловал ему чин статского советника, орден св. Анны 1-й степени и шестьдесят тысяч рублей на издание «Истории», все средства от продажи которой должны были поступить не в казну, а непосредственно автору. То есть деньги, данные на издание книги, не подлежали возврату. Комплект из восьми томов стоил пятьдесят пять рублей. «История государства Российского» была отпечатана тиражом три тысячи экземпляров, который был полностью распродан в течение месяца. Читающая публика проголосовала рублем, облегчив свои карманы на сто семьдесят пять тысяч. Желающих приобрести книгу было так много, что на нее возник ажиотажный спрос. В итоге цена полного комплекта выросла почти в два раза по сравнению с первоначальным номиналом. Возникла потребность в переиздании книги, и Карамзин не преминул воспользоваться этим обстоятельством. Право на второе издание своего капитального труда историк продал за пятьдесят тысяч рублей. Это нисколько не смутило щепетильного Николая Михайловича и не поколебало его представления о «должном и справедливом».

Нам же сейчас ситуация кажется несколько двусмысленной. С нашей точки зрения, Николай Михайлович, который современниками воспринимался как совесть культурного сообщества, должен был быть смущен. В самом деле, он получил деньги на издание своей книги от государства, и при этом вся прибыль от продажи тиража досталась только ему, а в казну не поступило ничего. Но в те времена были другие представления об авторском праве и месте художника в обществе. И то и другое регулировалось не нормами права, еще не сформировавшимися, а нормами морали, действовавшими в патерналистском государстве.

Государство, олицетворением которого был венценосец, должно было радеть о просвещении, споспешествовать развитию наук, искусств и ремесел и щедрой рукой поощрять нарождающиеся отечественные таланты. Помощь со стороны мецената Карамзиным воспринималась болезненно и ассоциировалась с искательством и унизительной зависимостью, хотя культура его эпохи без помощи как со стороны меценатов, так и со стороны государства просто не могла функционировать. На одну только просвещенную публику надежда была слабая. Денежное же пособие, полученное от государя, ассоциировалось отнюдь не с зависимостью от власти, но с ее отеческим попечением. Царская милость могла вызвать чувство неподдельного восторга или удовлетворенной справедливости у одних и чувство нескрываемой зависти у других. Нормы буржуазного общества еще не действовали, поэтому материальный дар государя не подлежал эквивалентному экономическому воздаянию со стороны верноподданного. Это был именно *дар*, а не безвозвратная *ссуда*. Если же, паче чаяния, читающая публика проявила интерес и охотно заплатила деньги, то все это воспринималось как частное дело автора. И хотя формально Николай Михайлович числился состоящим на государственной службе и в течение многих лет в качестве государственного историографа за работу над своей книгой получал по две тысячи рублей в год — в то время это было генеральское жалованье, — ему просто не могло прийти в голову, что часть денег, вырученных от продажи «Истории», следует вернуть в казну. Однако прошло более полувека, и на ситуацию взглянули иначе.

В 1873 году в апрельской книжке журнала «Вестник Европы» Александр Николаевич Пыпин написал о Карамзине: «Начавши заниматься историей государства Российского, он желал быть именно «историографом», получал за то жалованье (правда, скромное), чины и кресты и, приступая к печати, непременно хотел, чтобы книга издана была на казенный счет... В кружке Пушкина было очень принято патриархальное представление, что литературная деятельность, даже не историография, может и должна быть поощряема подобным образом и что, если поощрение замедлялось, его можно было искать и выпрашивать».

Эти слова наглядно демонстрируют ту дистанцию, которая разделяла золотой век дворянской культуры и культуру, созидаемую разночинцами. В пореформенной России любое вмешательство государства в дела литературы и искусства воспринималось уже как безусловный анахронизм. Демо-

крат Пыпин с ригоризмом «шестидесятника» отказал государству в праве быть полноправным участником межкультурного диалога. О вмешательстве мецената он даже не считал нужным упоминать, ибо меценат был вытеснен из культурного ландшафта еще полустолетием ранее. «Наши поэты не пользуются покровительством господ; наши поэты сами господа, и если наши меценаты (черт их побери!) этого не знают, то тем хуже для них» (А.С.Пушкин. «Египетские ночи»). Пушкин любое вмешательство мецената в дела культуры однозначно расценивал как унизительное покровительство. Отчасти так оно и было. Меценат, как правило, богатый вельможа, давая деньги творцу, смотрел на него свысока, а себя ощущал благодетелем. Он считал вправе претендовать за свое благодеяние на авторскую благодарность, которая выражалась если не в написании хвалебной оды, то в пространном посвящении. Так было вплоть до конца первой четверти XIX века.

Развитие книжного рынка и рост покупательского спроса на книжную продукцию делали эти притязания беспочвенными. Безликая публика оказалась способна заплатить литератору гораздо больше, чем был в состоянии дать ему самый щедрый меценат.

Меценат последовательно вытеснялся из культурного пространства и переставал рассматриваться как полноправный участник культурного процесса. В литературе это произошло уже в первой четверти XIX века, в изобразительном искусстве — лишь в последней трети столетия, но, по мере того как формировался рынок художественных произведений, роль мецената неуклонно снижалась. В конце века меценат превратился в инвестора, то есть человека, дающего деньги. Разница между меценатом и инвестором принципиальная. Меценат прокладывал новые пути развития культуры и шел по ним во главе культурного сообщества. Инвестор вкладывал деньги в культуру, не имея надежды ни прославиться, ни получить свои деньги назад. Для чего он это делал?

В XIX — начале XX века со словами «писатель», «художник», «артист» ассоциировались представления о служении высокому искусству, высоком предназначении и нравственной высоте. Поэтому сам факт близости к творцам воспринимался как награда. По мере того как падала роль наследственной аристократии, повышалась роль аристократов духа. Раньше меценат мог осчастливить художника своим участием в его судьбе и оставить свое имя на страницах истории, теперь же они поменялись местами. И любое приобщение к культуре, даже к ее периферии, стало расцениваться как самодостаточная ценность. Картины передвижников стоили дорого, однако любой состоятельный посетитель Передвижных выставок почитал за великую честь приобрести картину с выставки. Спрос нередко опережал предложение. Доходило до курьезов. Император Александр III и Павел Михайлович Третьяков конкурировали между собой за право купить понравившееся произведение. Инвестору отводилась очень скромная роль, и любые его притязания на признательность как со стороны творцов, так и со стороны соотечественников воспринимались как неуместные. В начале XX века живший в Париже русский коллекционер Шлихтинг готов был подарить свое великолепное собрание живописи Императорскому Эрмитажу. За свой дар коллекционер рассчитывал получить придворное звание и хотел, чтобы на дощечках под картинами было указано имя дарителя. Министр Императорского Двора, в ведении которого находился Эрмитаж, счел эти условия неприемлемыми — и тогда Шлихтинг подарил свою коллекцию Лувру.

В течение всего XIX века меценат сдавал одну позицию за другой. В наши дни он их возвращает назад. Его желание прославиться уже никого не удивляет и не кажется неуместным. Иные премии, учрежденные меценатами, превосходят государственные как по своему денежному эквиваленту, так и по своей престижности. Меценат возвращается и начинает диктовать культуре свои условия и свое представление о прекрасном. Быть может, отсутствие мецената в течение двух веков окажется кратковременным эксцессом, если рассматривать ситуацию в большом времени истории, неким зигзагом или случайностью — тем, чем можно пренебречь при философском изучении проблемы диалога культур?

ГЛАС НЕСОГЛАСНОГО

СЕМЕН ФАЙБИСОВИЧ

Две зарисовки

Независимость

По утрам я телевизор не смотрю, но младший сын, проводя у меня выходные, как встанет, сразу его включает и начинает гулять по каналам. И вот как-то, подавая Яше завтрак, я увидел по одному из них демонстрацию трудящихся и услышал бодрую музыку — что-то из старых песен о главном, — а на этом фоне ведущий спрашивает тетеньку, что для нее значит День независимости России, лично для нее? Заинтригованный, я попросил сына чуть обождать гулять дальше, и мы услышали звонкоголосый ответ, что лично для нее это день независимости ее любимой родины — нашей великой державы. Он демонстрирует всему миру сплоченность народа вокруг президента Владимира Владимировича Путина, могущество и непобедимость и далее в таком роде. Так я, с одной стороны, узнал, что на дворе государственный праздник, а с другой — оказался во власти дежа вю: постановка сцены — что вербально, что визуально — впечатляюще воспроизводила классические образцы ноябрьских и майских праздничных репортажей советского времени.

Казалось бы, в отличие от Дня примирения и согласия, Дня мира и весны, или как, бишь, его там, и т.п. красных дней календаря с бледными, будто полинявшими названиями, День независимости — единственный не унаследованный от прежних времен государственный праздник. Единственный, не вонявший от рождения протухшей коммунистической аурой, один-одинешенек среди тех, что были так или иначе приспособлены к новым временам, а вот поди ж ты! А опять же, с другой стороны, все логично: новый праздник ельцинской России, затеянный в пику всем советским праздникам, всей Советской стране и ее идеологии, именно в силу этого и стал теперь неприемлемым в этом качестве — «наследием мрачных (ужасных, катастрофических etc.) 90-х», как их принято теперь называть. Вот и стала насущной задача — выхолостить изначальный смысл нового для нас праздника: *дня освобождения России от себя самой, дня независимости от своего прошлого*, преисполненного авторитаризма, патернализма, империализма и т.п., включая советское прошлое с его кровавым тоталитаризмом и чекизмом-гэбизмом. Вот, похоже, уже и решена эта задача самым благополучным образом: все вывернуто наизнанку и поставлено с ног на голову — как в эти самые, вроде бы отвергнутые добрые старые времена.

Сначала, правда, пытались избавиться от слова «независимость» в на-

звании праздника, которое, в силу акустических свойств нынешнего воздуха, стало звучать в нем практически как ругательство — наряду со словами «свобода», «либерализм» и всеми производными от них — и тревожить своей ненормативностью новое большое государственное ухо, чуткое до чистоты языка, а также всякой ереси и поползновений на его прерогативы, до всякой контры то есть чуткое. А кроме того, еще и стимулирует все-таки эта самая «независимость» любознательных дивиться, от кого она да от чего, а самых из них въедливых — докапываться до ответов. В общем, сначала пытались, выпустив одно слово, звать праздник День России. Но, видимо, все то же большое чуткое ухо уловило абсурдность празднования Россией Дня России — чай, не о всемирной выставке речь и не о какой-нибудь международной ярмарке: представьте себе Индию, что празднует День Индии, или, скажем, США, празднующие День США. Да еще тем временем быстрыми темпами пошло формирование той самой атмосферы, в которой опять нет проблем повесить топор, всех построить, все, что хочется, поставить с ног на голову и т.п., а в таком разе никакие слова, в сущности, уже не страшны. Точнее, практически все можно «поставить на службу», что то дышло: так и вышло со словом «независимость». И мало того, что с каждым следующим празднованием атмосфера здешней жизни «сама по себе» все больше насыщается парами *до боли* родного и знакомого — теперь уже по случаю Дня независимости сии воспарения усиленно и, как видим (слышим), успешно нагнетаются в его праздничную атмосферу. В результате юный праздник отечества, матерея, смахивает все больше на очередную «славную годовщину» тотальной и неизбывной зависимости отчизны от собственной «натуры». Рискну сделать прогноз, что в новой озвученной тетенькой по телику интерпретации он имеет реальный шанс со временем стать главным праздником России, поскольку «международная солидарность трудящихся» в условиях все более националистического настроя страны и окраса ее политики уже совсем не канает. Превращать же День примирения и согласия обратно в день годовщины большевистской революции стрёмно: коммунисты пока остаются главной оппозиционной силой — пусть и с приставкой «квази».

Закрытый объект

Не так давно я пошел снимать в метро после большого перерыва: в середине 80-х сделал живописный цикл «Московский метрополитен», собрав материал для него посредством съемки, а теперь решил продолжить старый разговор серией фотографий, чтобы поймать и передать ощущение «эстафеты времени», что ли. Поймал, но не совсем так, как хотел, потому что персонал «подземного царства» совершенно не давал работать — все время гонял на том основании, что фотографировать запрещено, и грозил сдать в милицию: и дежурная на «Площади Революции», и уборщица на «Библиотеке Ленина», и контролерша эскалаторов — ну, которая сидит у их подножия, — не помню где. Я вышел на охоту ближе к полуночи — безлюдность пространств входила в творческий замысел, — вот и обращал на себя внимание. А на «Комсомольской»-радиальной, когда, стоя у подножия лестницы, нацелил объектив на кессоны потолка, тети в оранжевых робах, убиравшие лестницу, натурально визг подняли, апеллируя к кому-то невидимому мною на верхней площадке: «Он вас фотографирует!» — прямо как в мультфильме про козленка, который умел считать. Поднявшись наверх — уже возвращался домой, а живу неподалеку, — я увидел группу милиционеров, от которой один отделился, подошел ко мне и, строго козырнув, спросил, зачем я их фотографировал. Я ответил вопросом на вопрос: «А вы видели, как я вас фотографировал?» Получив ожидаемый ответ, задал еще один вопрос: «А как я мог вас фотографировать, если вы не видели меня, а я вас?» Милиционер задумался, потом вежливо козырнул и вернулся к своим коллегам, *ибо фотографировать в метро разрешено* — согласно «Правилам пользования», что

висят в каждом вагоне: запрещена видео- и киносъемка, а нам ведь не так давно объясняли, что разрешено все, что не запрещено.

Словом, речь не о милиционерах, а о «добровольных помощниках» — о том, что «средний уровень» стукачества новых времен оказался даже выше советского (в целом впечатлявшего): тогда в метро мне никто не грозил и не норовил сдать «куда надо» (правда, один раз сдали, но тот привод организовал не доброхот, а пьяный гэбист — профессионал бдения и блюдения то есть, пусть и не на боевом посту). Так что, столкнувшись с энтузиастическим полуночным радением, я сперва испытал легкий шок: казалось, при всем нынешнем прогрессе в духе «вперед-назад!» времена все же уже (еще?) *не те*. Но, поразмыслив, понял, что «все путем»: популизм свое дело знает туго, а он не зря — мейнстрим сегодняшней политической, общественной, культурной и прочих реальностей. «Народ» чувствует импульсы, посылаемые ему сверху, вот и распаляется-распоясывается, посылая наверх встречные. И так далее. Более или менее понятно и известно, куда «далее»: куда ведут такого рода экстатические отношения, когда власть апеллирует к наименее симпатичным инстинктам нации, а нация — к наименее симпатичным инстинктам власти. Проходили уже, что светит стране, которая движется на поводу у собственной «самобытности», а порочные инстинкты и рефлексы при этом довлеют над разумом и здравым смыслом.

И именно на этом поводу власть и идет. И ведет страну, поскольку, очень похоже, не имеет понятия, куда и как еще идти: в своем нынешнем кадровом составе и менталитете может только держать, не пущать (бить по рукам) и манипулировать, а «идейного руководства ЦК» больше нет. Нет и идей, хотя бы завиральных. Вот и остается подмигивать своему пополо: дескать, мы одной крови, так что ты в своем праве — мы в своем праве бдить «от души»; мол, да, наш дорогой пополо, ты правильно нас понял: опять ничего нельзя, чего *нам* не нравится, а всякие правила не для исполнения писаны, а для острастки и выборочного применения — по *нашему* выбору. Примерно так. Вот и наблюдаем мы реальное и беспримерное (по крайней мере, на моей памяти) единство власти и народа: эдакую рефлекторную соборность — всем миром чтоб жить по понятиям, а желающим жить иначе, чтоб небо с овчинку показалось. А если это осмысленная цель, значит, такая у нас теперь национальная идея.

Кстати, о небе. Вскорости после похода в метро я снимал переплетения троллейбусных проводов над своей Новой Рязанской улицей: неподалеку троллейбусный парк, вот они и переплетаются. То есть зумм-телевик был уставлен ровнехонько в хмурые небеса, когда мимо проходила парочка под ручку и я услышал, как кавалер обратил внимание своей дамы на мою деятельность: «Смотри! Снимает закрытый объект!» Он, скорее всего, имел в виду не небо у нас над головой, зарешеченное проводами и затянутое облаками, а автобусный парк напротив — памятник архитектуры романтического конструктивиста Константина Мельникова (тоже, кстати, объект моей несанкционированной съемки), но все равно хорошо сказано. Я даже некоторое время сомневался, не назвать ли так — «Закрытый объект» — серию, для которой тогда снимал.

СИНЕ ФАНТОМ CLUB

Клуб Сине Фантом в к/т Фитиль

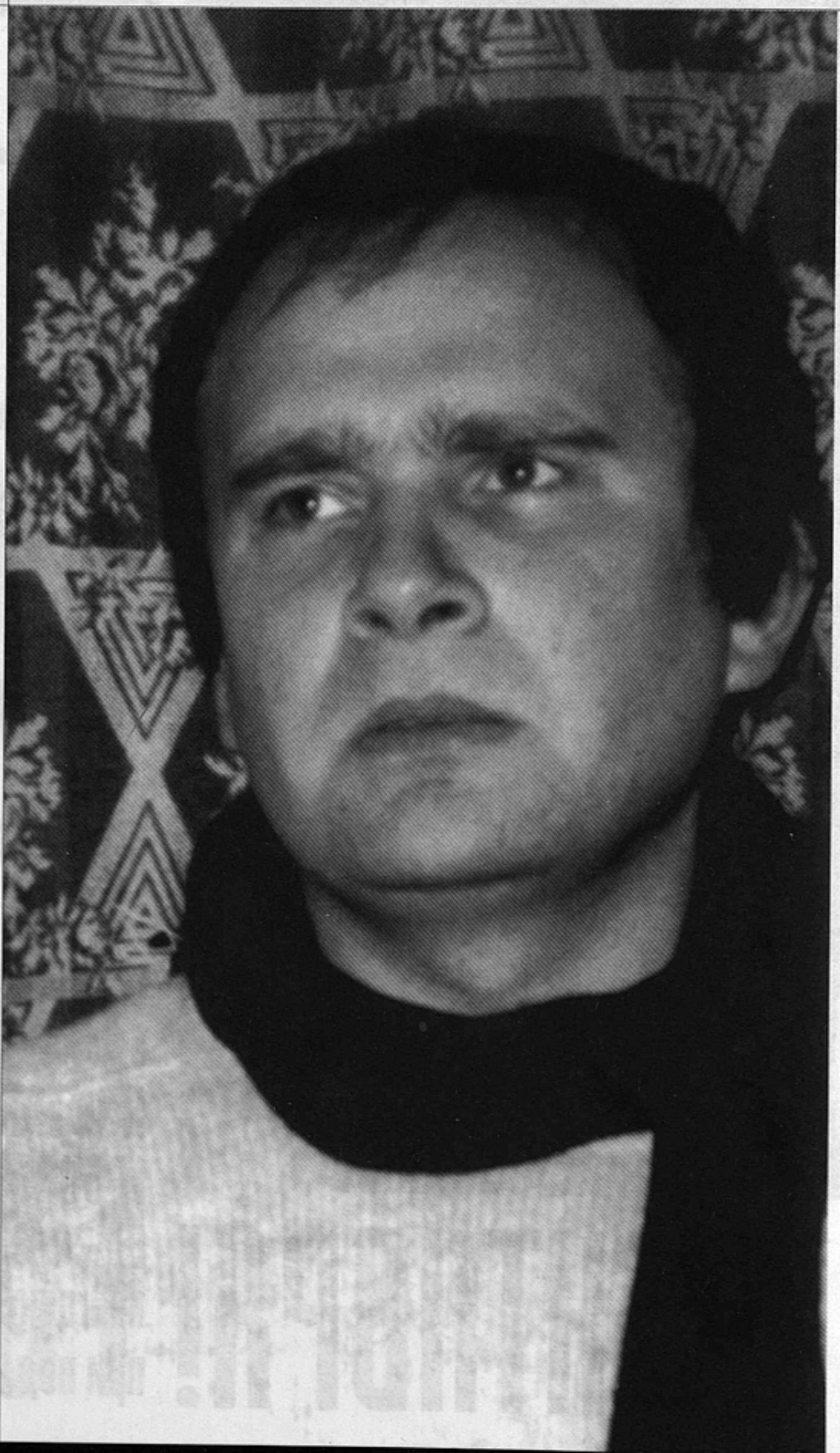
единственное место в Москве, где показывают настоящее кино и обсуждают его вместе с авторами.

Каждую среду в 20.00

при поддержке

С 1 СЕНТЯБРЯ!

И М Е Н А



Евгений Юфит

ЕВГЕНИЙ ЮФИТ:

«Чем элементарнее — тем сильнее»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Режиссер, художник и фотограф Евгений Юфит — один из немногих, кто поддерживает марку экспериментального кино в России. Юфит является основателем радикального эстетического направления некрореализм, в середине 80-х представившего советскую героику и идеологию коллективизма как пародийный образ социального маразма, ментального распада и анекдотической тупости. Тогда юфитовские показы сопровождались скандалами, эпатировали публику своим диким «первобытным миром», где героями были не то живые мертвецы, не то свихнувшиеся гомосексуалисты, не то жертвы научных экспериментов. Теперь его фильмы хранят в своих коллекциях крупнейшие киномузеи мира, включая Нидерландский киномузей и Нью-Йоркский музей современного искусства. Начиная с 1991 года, Юфит работает в полнометражном кино. На его счету четыре полнометражные картины: «Папа, умер дед Мороз» (Гран-при на фестивале в Римини), «Деревянная комната» (1995), «Серебряные головы» (1998), «Убитые молнией» (2002). Три последних фильма, равно как несколько ранних короткометражек, не так давно были выпущены на видео компанией «Кино без границ». Хороший повод, чтобы встретиться с режиссером.

Анжелика Артюх. Будучи основателем эстетического направления некрореализм, как лично ты определяешь его основные черты?

Евгений Юфит. Я никогда не пытался формулировать четкий манифест, потому что это противоречило бы спонтанности нашего течения. Хаос и абсолютный авторский произвол породили эту эстетику, следование определенным канонам лишило бы ее свежести и неожиданности. С самого начала в ранних работах присутствовала тема смерти, суицида и разного рода психопатологические проявления, но все это было подано в гипертрофированном, перевернутом виде социального гротеска и черного юмора. Поэтому фильмы не воспринимались натуралистично. Насилие, агрессия и патология дистанцировались за счет юмора и монтажа. Парадоксальность, столкновение противоречивых образов и балансирование между крайностями — отличительные черты этой эстетики. Что хорошо иллюстрируется самим термином «некрореализм» — ассоциация появляется на грани смыслов двух составляющих, это слово несовместимых корней.

А.Артюх. И все же через «некро» ты апеллировал к дискурсу смерти. Как трактовать этот шаг: как юношеский эпатаж, по-своему бездумный, или как знак наличия четкой эстетической программы, сориентированной на танатологическую проблематику?

Е.Юфит. Если бы это был чистый эпатаж, то вся кинематографическая деятельность завершилось бы в конце 80-х, как у большинства моих соратников, с которыми я начинал. Вряд ли тогда кто-то из них осмыслял значение этого слова. В то же время сделать качественный эпатаж несравнимо сложнее, чем это может показаться на первый взгляд, для этого надо обладать тонким чувством юмора и очень многое знать и уметь. Я не думаю, что кто-то из живущих сейчас в России режиссеров на это способен. Что касается танатологической проблематики, то она, безусловно, присутствовала уже в ранних фильмах «Весна» (1987), «Вепри суицида» (1988). Тогда настольной книгой всех участников группы были труды основателя судебной медицины Эдуарда фон Гофмана, в частности раздел «Психопатология». Поведение героев и сцены суицида в этих фильмах были разработаны в соответствии с исследованиями этого профессора.

А.Артюх. В 80-е ты очень много занимался живописью, но основным средством высказывания все же выбрал кино. Почему?

Е.Юфит. Я занялся своими визуальными экспериментами в начале 80-х с постановочной фотографии, тогда и сформировалась творческая группа. На фотографиях тех лет видны абсурдистские сюжеты с элементами черного юмора и социального гротеска. Естественно, следующим шагом должно было стать кино — я с самого начала думал об этом, и как только появились технические возможности, сразу же начались киносъемки. Тем не менее, действительно, в 80-е это эстетическое направление проявило себя в фотографии, живописи, инсталляции, поэзии и прозе. Эти работы были представлены на международных выставках в ведущих музеях и галереях современного искусства. Однако за счет своей универсальности жизнеспособным оказалось именно кино.

А.Артюх. Ты начинал в созданной при киностудии «Ленфильм» мастерской Александра Сокурова...

Е.Юфит. В конце 1987 года у одного моего знакомого возникла идея предложить Александру Сокурову организовать киношколу. Сокуров положительно отозвался на эту инициативу. К этому времени я уже снял пять короткометражных фильмов на 16-*мм* и сформировал свою эстетику. Благодаря киношколе мне удалось освоить технологию 35-*мм* кинопроцесса и снять дебютную картину на «Ленфильме», это были «Рыцари поднебесья». Тогда я

«Деревянная комната»

был единственным из киношколы, кто успел это сделать. Вскоре стало очевидно, что серьезных профессиональных намерений никто из молодых режиссеров не имеет, и киношкола распалась.

А.Артюх. Тебя до сих пор представляют как некрореалиста. Согласен ли ты с этим, и если да, то что такое некрореализм сегодня?

Е.Юфит. Некрореализм с небольшими отклонениями вправо или влево всегда ассоциировался с моей индивидуальной творческой активностью. Никто из режиссеров или художников, связанных с некрореализмом, давно не работает в этом эстетическом направлении да и вообще в творческом плане никак себя не проявляет. Поэтому можно опустить терминологию и просто говорить о моих картинах.

А.Артюх. Начнем с твоего последнего фильма «Убитые молнией». На нем ты впервые работал без своего единомышленника и постоянного соавтора Владимира Маслова[1]. Как ты оцениваешь сотрудничество с ним? Как разделялись ваши полномочия?

Е.Юфит. С Владимиром Масловым мы вместе работали около десяти лет.Как правило, совместная работа над будущим фильмом начиналась с того, что я выдвигал какую-то неожиданную идею и по этому поводу шли длительные споры и полемика по телефону. Потом эта идея взаимно отвергалась или, если становилось очевидно, что в кино этот замысел можно реализовать, мы составляли сюжетный костяк. Если это было необходимо для кинопроизводства, как в случае с «Серебряными головами», мы подробно продумывали все эпизоды и Владимир их литературно оформлял.

На съемочной площадке я, как правило, делал раскадровку будущего эпизода, создавал мизансцену и пространство кадра, а Володя в это время объяснял актерам суть диалогов и репетировал их с актерами. В двух фильмах — «Деревянная комната» и «Серебряные головы» — Маслов играл главные роли. Он был неординарным актером, я помню, как на речевом озвучании он умудрился в одном достаточно сложном диалоге говорить одновременно за двух персонажей.

Перед съемками «Убитых молнией» я хорошо осознавал, что найти актера подобной энергетики, который адекватно ощущает эту эстетику, прак-

[1] В.Маслов умер в 1998 году.

«Папа, умер Дед Мороз»

«Весна»

тически невозможно. Поэтому я пошел по пути усложнения замысла и концентрации его визуальной составляющей за счет использования компьютерной графики, старой кинохроники, сочетания технологий видео и кино.

А.Артюх. В «Убитых молнией» мужской мир, обычно тщательно тобою создаваемый, оказался нарушен женским доминированием. Возможно, не только отсутствие Маслова заставило тебя сделать подобное отклонение от собственного «генерального курса», но и начало работы со сценаристкой Натальей Скороход?

Е.Юфит. Но это не совсем так, одну из главных ролей и в «Деревянной комнате», и в «Серебряных головах» играла Татьяна Верховская. Другое дело, что в этих фильмах происходила отстраненная фиксация какого-то странного патологического мира, балансирующего между реальностью и сновидением, жизнью и смертью. В «Убитых молнией» этот мир предстает через психическую детскую травму главной героини, связанную с исчезновением ее отца — командира подлодки. Ее профессиональная деятельность — палеоантропология, и посещения музея с останками первобытных людей неожиданно начинают перекликаться в ее сознании с воспоминаниями о рассказах отца о его путешествиях, а также с образами на его военных фотографиях. В финале фильма в палеонтологическом музее она пристально разглядывает картину, на которой группа неандертальцев убивает древнего носорога. Она видит стихию жестокой мужской охоты и начинает понимать, что ее отец, возможно, не погиб, а предался диким первобытным инстинктам. Через музейные артефакты первобытного мира героиня осознает то дикое чувство первобытной свободы, которое затянуло и не отпустило ее отца из мира дикой охоты в мужской стае. Ее настоящее перебивается реминисценциями, воспоминаниями о детстве. Став взрослой женщиной, она начинает воспринимать через призму своей профессии отношения с отцом, капитаном подводной лодки, пропавшим без вести.

А.Артюх. Попробую выразиться точнее: в предшествующих фильмах ты не позволял зрителю смотреть на мужской мир глазами женщины, как это происходит в «Убитых молнией». За счет этого, возможно, впервые твое кино приобрело большую эмоциональную силу.

Е.Юфит. В предыдущих картинах был представлен мир искаженных человеческих отношений, лишенный причинно-следственных связей, в котором положение мужчины и женщины в природе и обществе было часто перевернуто. Это была холодная фиксация, никак не осмысляемая главными героями. В последнем фильме был сознательно сделан шаг на пути к коммуникабельности за счет реакций и осмысления этого мира главной героиней. Идея поместить в центр повествования женщину возникла еще до знакомства с Натальей Скороход. После завершения картины «Серебряные головы» стало очевидно, что дальше эксплуатировать эту территорию невозможно и надо находить другие мотивации.

А.Артюх. Героиня в «Убитых молнией» занимается наукой, участвует в сетевых конференциях. Я обратила внимание, что она имеет самый низкий IQ среди своих конкурентов. Не будь она в ряду научных мужей единственной женщиной, это можно было бы не заметить. Но в твоем случае это не так, потому смотрится несколько тенденциозно. Как же так вышло?

«Рыцари поднебесья»

Е.Юфит. В этом, наверное, основное отличие «Убитых молнией» от предыдущих картин, в которых все персонажи без исключения были лишенными индивидуальности знаковыми фигурами, с явными признаками психопатологии. «Убитые молнией» строятся на воспоминаниях главной героини о детстве и ее первых шагах к будущей профессии палеоантрополога. Это единственный реальный персонаж, но живущий своими грезами о первобытном мире диких инстинктов. Подводная лодка и коллеги-ученые — это все составляющие воображаемого мира главной героини.

А.Артюх. Что именно пытается доказать твоя героиня своим коллегам?

Е.Юфит. Что эволюции как постепенного наследования признаков особи одного биологического вида от другой не существует. Она считает, что процесс появления нового биологического вида может начаться внезапно в рамках одной жизни. По ее мнению, вероятнее всего, это может произойти там, где постоянное пребывание в замкнутой среде провоцирует вспышки немотивированной агрессии. Статистика показывает, что на подлодках, в шахтах, самолетах, где человек длительное время существует в ограниченном пространстве, такие проявления очень часты.

А.Артюх. Западные фонды — твои единственные спонсоры. Ты не задавался вопросом, зачем им это нужно и почему не нужно никому в России?

Е.Юфит. В Европе и США есть фонды и музеи, которые с начала прошлого века приобретали и финансировали наднациональное и вневременное искусство, лишенное социально-политической конъюнктуры. В России ввиду очевидных всем причин, к сожалению, не сложилось такой традиции.

А.Артюх. Если я правильно поняла твою мысль про «наднациональное» искусство, духовные и прочие проблемы россиянина, американца или жителя футбольной Бразилии тебя не интересуют в принципе, но зато проблемы человека универсального — проще говоря, homo sapiens — интересуют нешуточно. Правда, я убеждена, что фильмы, подобные твоим, просто не могут появиться за пределами России. В них поразительно узнается наша экзотика: суровая, слабоумная, абсурдная, геронтологическая. Только здесь человека могут довести до такого отчаяния, что ему ничего не останется, как бежать в дикие леса — подальше от социума и политики. Разве не так?

Е.Юфит. Когда западный зритель смотрит мои фильмы, он, безусловно, не может каким-то образом ассоциировать происходящее в них с конкретной страной. Это правильное восприятие моих картин, оно лишено бесполезного груза социальной идентификации. В России все наоборот. Если, например, появляются в кадре играющие в мяч полуголые мужчины в матросках, сразу возникает стереотип восприятия: значит, это фильм про педерастов, или про неуставные отношения в армии, или что-то актуально-политическое. А когда потом, например, появляется компьютерная графика с симпозиумом по палеоантропологии в Интернете, этот стереотип ломается, люди теряются и начинается либо бессмысленный хохот, либо агрессивное неприятие.

А.Артюх. Мужские оргии на природе — коронный номер всех твоих фильмов. «Убитые молнией» не исключение. Твоих героев нельзя назвать гомо-

«Серебряные головы»

сексуалистами с полной уверенностью (ничего конкретного ты не заставляешь их делать в кадре), но, согласись, от ассоциаций никуда не денешься. Нежные поглаживания друг друга голых мужиков хоть и травестируют идею гомосексуальной любви, но все же ее проталкивают — утверждают как путь к полной свободе от всех табу. Как ты можешь это прокомментировать?

Е.Юфит. То, что происходит в этом фильме с мужчинами, очень сложно притянуть к гомосексуализму. Скорее, это инфантильные первобытные игры на природе. Подводная лодка здесь выступает, с одной стороны, как своего рода каменный топор первобытной охоты, с другой — как препятствие для реализации этих инфантильных устремлений. Это неразрешимое противоречие и приводит к вспышке немотивированной агрессии, направленной на самоистребление. По замыслу как раз это внезапно осознает героиня, глядя на макет сцены первобытной охоты в антропологическом музее.

А.Артюх. Твои фильмы наводят меня на мысль о том, что мужской мир — это что-то вроде тайного ордена, мафии. Не кажется ли тебе, что подобное культивирование гендерного разделения таит в себе не меньшую провокацию, чем разделение по расистскому принципу, например? Разве жизнь не сложнее?

Е.Юфит. Разделение по гендерному признаку задано природой, от него никуда не уйдешь. Разделение по расовому принципу на Земле появилось с момента проникновения хомо сапиенса (кстати, тогда он был с черным цветом кожи) из Африки в Европу сорок-пятьдесят тысяч лет назад и поголовного истребления живущей там сотни тысяч лет расы неандертальцев. Так что порабощение африканцев европейцами — это исторический перевертыш, своеобразная месть за события далекого прошлого через обращение в рабство своих же предков.

А.Артюх. Но согласись, пол, хоть это и архиважный фактор, не исчерпывает понятие «человеческая уникальность». Все-таки культуру человечество накопило немалую. Между тем тебя это, кажется, мало интересует. Почему?

Е.Юфит. Духовная культура неразрывно следует за материальной и использует ее. Как правило, это приводит к доступности культуры и вседозволен-

ности, на развитие кинематографа это оказывает влияние. Явно негативное. В художественном отношении очень сложно сравнивать современное кино, пользующееся огромным количеством изощренных спецэффектов компьютерного монтажа, и просто снятое атмосферное немое кино 20-х. Преимущество явно в пользу последнего. Чем элементарнее — тем сильнее, и так не только в искусстве.

«Убитые молнией»

А.Артюх. Ты как художник и фотограф всегда уделяешь огромное внимание изображению и носителям, посредством которых изображение рождается. Что ты думаешь о возможностях дигитальной камеры применительно к собственной эстетике? В чем секрет твоих технологий?

Е.Юфит. Если отдавать приоритет визуальной составляющей кино, безразлично, чем снимать. Везде есть свои особенности, недостатки и преимущества, главное — вовремя и грамотно использовать камеру и не злоупотреблять ею. Мои принципы работы кино- и видеокамерой одни и те же. Часть фильма «Убитые молнией» была снята на видео, а потом переведена на кинопленку, но мало кто это замечает.

А.Артюх. Зато кого снимать, тебе вряд ли безразлично. Где ты отыскиваешь все эти бесподобные типажи, которые ведут себя на природе естественнее бобров и медведей?

Е.Юфит. Это плод длительных репетиций с актерами. В принципе, любого талантливого человека можно вернуть в естественное состояние.

А.Артюх. Еще один непременный аттракцион твоих фильмов — акт суицида. Для этого находятся самые немыслимые способы: к примеру, герой из «Серебряных голов» надевает на шею петлю, привязывает другой конец веревки к дереву и разгоняется со всей силы на роликовых коньках. К чему такое безумие?

Е.Юфит. Иррациональность человеческой психики, деформированные причинно-следственные связи в поведении героев и изощренные формы суицида всегда были в центре внимания эстетики некрореализма. Это часть таинственных сил природы, которые невозможно приручить с помощью человеческой логики.

А.Артюх. Над чем ты сейчас работаешь?

Е.Юфит. Сейчас мы находимся в начале съемочного периода моего нового фильма «Прямохождения», я пока не буду рассказывать его сюжет, в моей киносъемочной практике часто все меняется. Могу только уверенно сказать, что, как и «Убитые молнией», будущий фильм будет иметь сложную монтажную структуру, в нем будут сочетаться компьютерная графика, черно-белое 35-*мм* изображение, видео, переведенное на кино, старая кинохроника и научно-популярные фильмы. События же будут разворачиваться в квазинаучном пространстве на стыке палеоантропологии, психоанализа и мира современного искусства.

Санкт-Петербург

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Случаи

Мы глядели друг за другом
в нехороший микроскоп.
Даниил Хармс. «Искушение»

Алекс ван Вармердам

Алекс ван Вармердам похож на того персонажа, которого полфильма подозревают в убийствах, если в городе появился маньяк. У него глубоко посаженные глаза под низкими, тревожно сдвинутыми густыми бровями, плотно сжатый рот, легкая сутулость и бесцветный, легко срывающийся на крик голос. Вернее, он таков, когда играет главных героев в своих картинах. Еще он мог бы сыграть Хармса. Или любого его персонажа. Семена Семеновича, который, надев очки, смотрит на сосну и видит, что там сидит мужик и показывает ему кулак. Петракова, который очень хотел спать, да лег мимо кровати. Тикакеева, который убил Коратыгина огурцом, купленным в обычном магазине. И Федю, который тайком от жены засунул масло в рот, чтобы продать соседу за полтора рубля. Отчасти Вармердам сам является голландским Хармсом. Хотя его чаще всего называют «голландским Дэвидом Линчем без мистики» или «голландским Феллини-навыворот». Что, впрочем, от Хармса тоже не очень далеко.

Вармердам рассказывает страннейшие случаи из жизни таким тоном, будто сообщает прогноз погоды. Его кино сплошь состоит из назывных предложений (поле, лес, дом, дорога, брат, сестра, мать, жена, сын). Его сюжеты пестрят назывными действиями: он сказал, она сказала, он вышел, она убежала, он взял топор, она хлопнула дверью. Но под этой лаконичной обыденностью скрывается такое, что ни словом сказать, ни пером описать. Черные-пречерные комедии про уродливую жизнь простых «маленьких людей», по которым обычно бьются в падучей от жалости гуманисты. Про двуногих насекомых, которые так любят примерять на себя самые расхожие фрейдистские комплексы. Про оторванные от остальных людей семьи, где страстная привязанность друг к другу не мешает каннибализму, прикрывающемуся семейными обедами. Они живут на абсолютно плоской, как стол, земле, расчерченной перекрестками дорог и каналов. Возможно, это Голландия. Однако здесь нет ни тюльпанов, ни ветряных мельниц, а аккуратные белые домики стоят на таком краю света, что кажется, это неизвестная страна размером с Сибирь, куда сосланы на поселение существа, чья человеческая природа подтверждается всем, кроме наличия души.

Случай номер один

Авель — взрослый ребенок. Ему тридцать один год, но он ни разу не выходил из дому. Его любимое развлечение — ловить мух ножницами. Его окружение — раздражительный папаша и сверхзаботливая мамаша, которая в своем материнстве скатывается чуть ли не до инцеста. Его осматривают психиатры, но, судя по всему, он совсем не дурак. К нему приводят девицу, чтобы подогреть дремлющее социально-сексуальное начало, но мамаша впадает в сучью ревность, в которой не делает больших различий между отцом и сыном. Когда Авель наконец оказывается на улице, его подбирает Зус, стриптизерка, которая ублажала отца во время его поездок в город. В ее объятиях Авель быстро наверстывает упущенное. Разгневанные папа и мама ведут себя, как террористы, пытаясь освободить сына от любовницы.

Случай номер два

Северяне — обычный странный народ. У них на всех — одна улица, вытянувшаяся вдоль дороги так, чтобы окно смотрелось в окно, один лес, где деревья стоят шеренгами, как солдаты на параде. Один почтальон, читающий чужие письма. Один мясник, одержимый сексом. Один охотник, помешанный на охране леса. Один автобус, отвозящий в церковь. Одна бомжиха, бегающая по лесу. Одна святая соседка, переставшая есть и трахаться по совету фарфорового монаха, стоящего на ее каминной полке. Один чернокожий эмигрант, возникший из теленовостей об освобождении бельгийского Конго от колонизаторов. Нормальный такой чистенький городок-пригород, в котором женщины повыходили замуж за манекены. У манекенов взрывной темперамент, а их жены полны затаенной горечи. Их дети — единственные живые люди среди северян.

Случай номер три

Платье — черная метка, знак неудачи, которая выпала человеку. Вещь, которая связывает людей в людоедскую «пищевую цепочку» — от хлопкового поля в Испании, на котором вырос материал для платья, до клочка материи, которым утирает пот со лба деклассированный мужчинка. На синем фоне — золотые и ржавые листья, извивающиеся, как пиявки. Никогда человек, чуткий к вещам, не выберет такую дикую, тревожную расцветку. Она создана мужчиной на грани нервного срыва для женщин, делающих ставку не на себя, а на вещь. Первая владелица, дама преклонных лет, покупает платье наперекор мнению мужа. За этим следуют секс и смерть. Платье улетает с порывом ветра и начинает свой макабрический путь. Молодая женщина пытается возбудить им своего пожилого возлюбленного художника. Но тот заинтересован расцветкой больше, чем любовницей, и переносит ее на свою картину. Зато на платье хорошо ловится маньяк-кондуктор, который ходит по вагонам и ищет, кого бы изнасиловать. Избавиться от платья можно, а от кондуктора — нет. Маньяк заканчивает тем, что

пытается овладеть нарисованным платьем в художественном салоне. Платье заканчивает свое существование вместе с бомжихой, укравшей его. Никого не жалко, никого. Милость к падшим — это не случай Вармердама. Если тело используется так, как диктует его купленная раскраска, значит, мировая гармония не поколеблена никакими жестокостями.

Случай номер четыре

Маленький Тони — обычный младенец, появившийся на свет, чтобы быть залогом чьих-то взрослых отношений. Его отец — неграмотный фермер Бранд, не самый умный и не самый красивый мужчина не в самом расцвете лет, под пятьдесят. Его толстенная жена Кит нанимает ему учительницу из города, чтобы он был в состоянии хотя бы читать субтитры, когда смотрит по телевизору американские вестерны. Между Брандом и Леной довольно быстро начинается игра в любовь, которую умелым чередованием кнута и пряника ловко поощряет Кит. Ей нужен ребенок — как главное подтверждение того, что она жена и женщина, но родить его сама она не может. Поэтому Лене подсовывается версия (вполне вероятная во вселенной Вармердама), что Кит и Бранд всего лишь брат и сестра, играющие роль мужа и жены. Лена заглатывает наживку так охотно, будто Бранд — последний мужчина на земле. Ее не пугает переезд из города в захолустье. Ее не пугает дом, в котором такое количество дверей, что они налезают одна на другую, как опята на пеньке. Мало того, она борется с Кит за первенство в этом доме. Сначала ставки в этой борьбе — надпись в туалете «я тебя люблю», двуспальная кровать и право замены в семейном меню сэндвичей с почками на сосиски из конины. Появление маленького Тони переводит эти милые семейные соревнования на уровень смертельных игр. Кит пытается отравить Лену овсянкой при полном попустительстве мужа-брата. Но кто тут третий лишний на самом деле, автор даже понятия не имел. Он просто попросил трех актеров попытаться убить друг друга. Потом выбрал то, что было интереснее. В общем, у маленького Тони остались папа и мама. Полная семья. Полный хэппи энд.

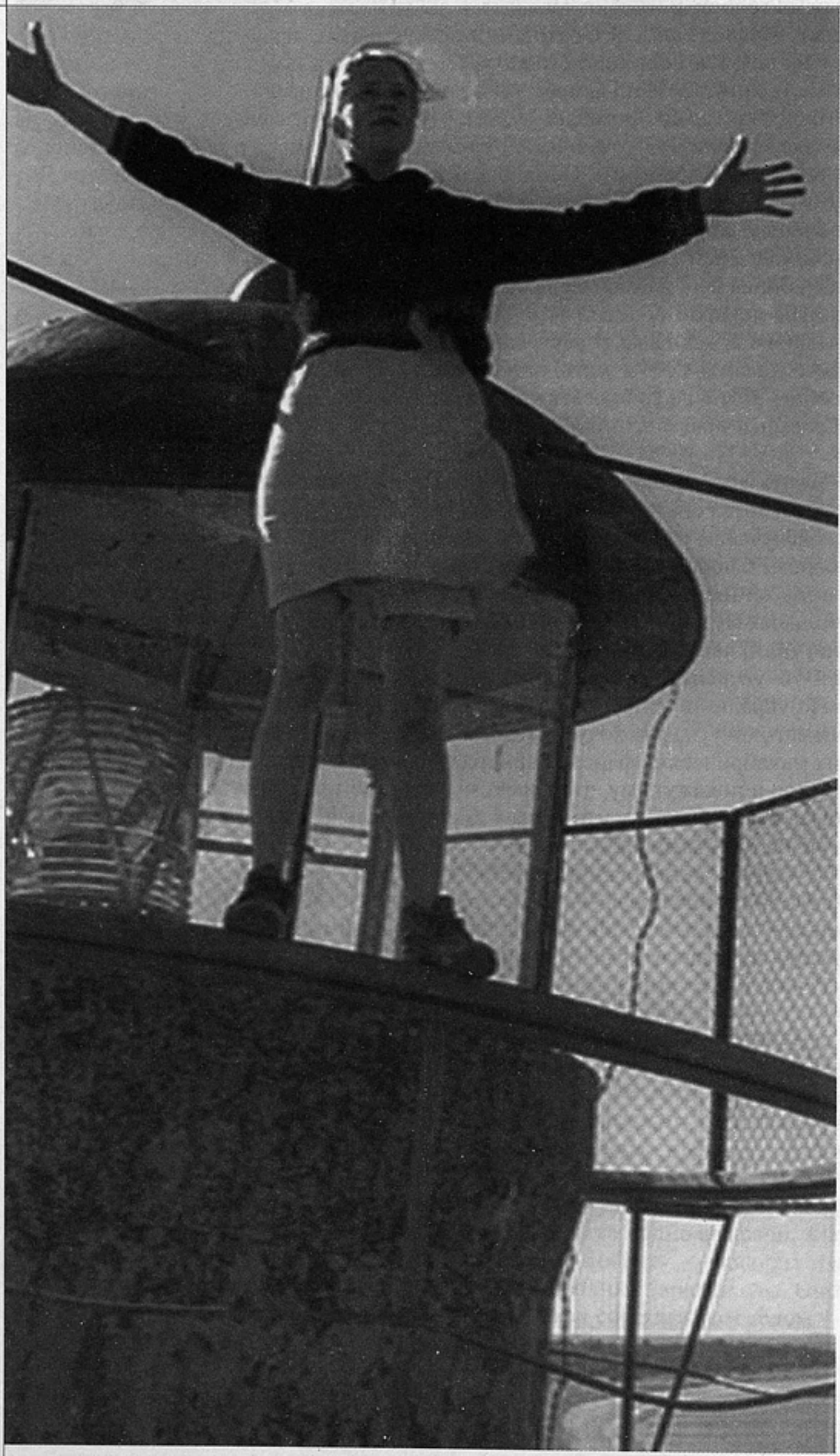
Случай номер пять

Гримм — братья-сказочники, придумавшие историю про Гензеля и Гретель. Якоб и Мария — здоровущие такие подростки-переростки, с которыми обращаются, как с малыми детьми. Папа с мамой не могут прокормить их на своей затерянной на краю леса ферме. Глупых деток оставляют в лесу собирать хворост, и они умудряются заблудиться самым сказочным образом. «Я есть хочу, я пить хочу», — повторяют, как Марфушенька-душенька, крепкие, румяные брат с сестрой, бессмысленно блуждая по лесу. Испугать их — не вопрос. Но, как любые дети, они легки на жестокость в удовлетворении своих желаний. В медвежий капкан попалась собака, и они ее жадно сожрали, как какую-нибудь курятину. «Вы съели мою любимую собаку», — говорит им фермер-мясник, пасущий коров в лесу, и дает им полные тарелки еды. Они опять жадно едят. За это Якоб должен расплатиться собственным телом — спать с толстухой, женой хозяина, который сам ее удовлетворить не может.

Однако эти ребятки хотя и куксятся все время, как младенцы, но бодры, как Колобки, которые и от бабушки ушли, и от дедушки ушли. В город их подвозит фургон с надписью «Алекс Вольф». Высадив Якоба и Марию на окраине, его хозяин, по-видимому, отправится искать Красную Шапочку. А брат с сестрой продолжают свое убийственное движение по жизни. Якоб обнаруживает в кармане письмо: «Дети, простите. Езжайте к дяде Хуану в Испанию. Там тепло. Люблю. Мама». С этим напутствием они мгновенно пересекают на украденном скутере Европу. Но дядя умер. Дети голодны, они все время голодны. Якоб отправляется добыть еды, а Мария за это время исчезает, оставив записку с точными инструкциями, как ее найти. Он приезжает на богатую, одиноко стоящую виллу. Мария подцепила хозяина виллы Диего, хирурга. Или, скорее, он подцепил ее. Якоб бунтует против того, что Мария так легко продалась чужому мужчине. Но его бунт смешон — он заводит интрижку с темнокожей служанкой, нарушает правила приличия за столом, хамит хозяину. Однако все это сходит с рук. Потому что сестра Диего Тереса серьезно больна, и ей нужна почка. Глупый Якоб становится невольным донором и только чудом не умирает. Они с Марией бегут от разъяренного Диего, которому надо спрятать концы в воду. И попадают... на Дикий Запад из фильмов Серджо Леоне. Возможно, это действительно пустующая декорация какого-то спагетти-вестерна. Непотопляемые Якоб и Мария так же легко переступают границы жанров, как и стран. Отстаивая свое желание есть и жить, они стреляют и пулями, и стрелами. На все способны. Вот только бросать камешки на дорогу, чтобы вернуться домой, как Гензель и Гретель, они не умеют.

Трудно сформулировать, чем искушает «нехороший микроскоп» Вармердама. «Я хотел снять кино легкое, как перышко», — сказал он про один из своих «случаев», про тот, где в финале брат-муж зарубил свою сестру-жену топором. Скорее всего, режиссер прав. И его фильмы по замыслу — всего лишь виньетки, в которых нет особого «послания человечеству». В этом большая мудрость. Человека уже всего разжевали, разложили по полочкам и научили, чего нельзя, а что можно. И что толку. Ему говорят: «Не убий», но он-то уверен, что соперница — существо никчемное. Ему повторяют: «Не укради» и пишут тучи статей Уголовного кодекса, а он твердит свое: «Я есть хочу, я пить хочу!» Ассоциативные ряды, которые выстраивает в своих макабрических фарсах Вармердам, каждого зрителя приведут в свою историю и покажут ему, что насекомым, подменившим чувства инстинктами, быть отвратительно, что душа у смертного существа должна быть. Хоть какая-то, хоть маленькая.

«Минут четырнадцать спустя из тела Ракукина вылезла маленькая душа и злобно посмотрела на то место, где недавно сидел Пакин. Но тут из-за шкафа вышла высокая фигура ангела смерти и, взяв за руку ракукинскую душу, повела ее куда-то, прямо сквозь дома и стены» (Даниил Хармс. «Пакин и Ракукин»).



«Сомнамбула»,
режиссер
Сулев Кеэдус

ЕЛЕНА СТИШОВА

На обломках империи

Введение в контекст

Впервые за постсоветское десятилетие[1] Московский международный кинофестиваль пригласил в официальный конкурс два фильма бывших «братских» республик – «Бунт свиней» из Эстонии и «Национальную бомбу» из Азербайджана. В кулуарах шли разговоры, будто отборочная комиссия отклонила было азербайджанскую ленту из-за художественной некондиционности, но гендиректор фестиваля Ренат Давлетьяров употребил власть и твердой рукой поставил «Национальную бомбу» в расписание конкурса. Настал час Икс, когда картины из бывших советских республик участвовали в московском международном соревновании как равные среди равных. Мало того, один из двух приглашенных фильмов — эстонский «Бунт свиней» получил весьма престижную награду — приз большого жюри за режиссуру.

Что бы это значило? Припомним, что национальное кино, отпавшее от метрополии в момент краха СССР, не интересовало Московский фестиваль в течение всего постсоветского десятилетия. Ничуть не волновал организаторов ММКФ успех центральноазиатского кино на крупных международных конкурсах, где оно не раз обгоняло российское.

Почему же сегодня фестиваль раскрыл объятия соседским кинематографиям? Неужто мы приобщились к политкорректности? Дабы выглядеть комильфо в глазах Евросоюза, куда только что вступили прибалтийские республики?

Есть и другая версия ответа на вопрос, более прагматичная. Не секрет, что Российский СК, приостановивший членство в Конфедерации Союзов кинематографистов стран СНГ и Балтии, уже пару лет как пытается создать альтернативную организацию, параллельную той, что «вышла из шинели СК СССР». Под председательством Рустама Ибрагимбекова это уникальное международное объединение разменяло уже второй десяток лет творческой деятельности. Кинофорум — единственная на постсоветском пространстве киноплощадка, на экранах которой из года в год можно наблюдать глубинные культурные сдвиги, происходящие в далеких от нас мирах независимых республик. В активе Конфедерации — восемь Кинофорумов, ежегодных неконкурсных фестивалей бывших советских республик, а ныне независимых государств. Плюс интеллектуальный навар — объемистый том «Территория кино», в котором собраны материалы дискуссий, регулярно происходивших под крышей Конфедерации.

---

[1] В 2002 году в конкурсе ММКФ был фильм эстонского режиссера Арво Ихо «Сердце медведицы». Копродукцию Эстонии, России, Германии, Чехии, да на сибирском мифологическом материале, никто бы не назвал произведением национальной эстонской культуры.

До начала конфронтации между Конфедерацией и Российским СК Кинофорумы проходили в рамках Московского международного и были лакомым куском для зарубежных кинокритиков, не говоря об отборщиках международных фестивалей, слетавшихся на эти просмотры, как мухи на мед. Западные фестивали жадно коллекционируют другое кино в надежде открыть новые кинематографические горизонты, освоить новые территории. Отборщиков не останавливает, что срок проведения Кинофорума вот уже два года как перенесен на начало мая. Этой весной программа была на редкость удачной, но Московский МКФ пошел своим путем и выбрал картины, не засвеченные на Кинофоруме. Что ж, приглашение в московский международный конкурс – это статусно и для национальных кинематографий и персонально для фильммейкеров. Ну а то, что приглашенные персоны могут стать игроками в чужой игре и повлиять на расклад сил в перманентном поединке между СК России и Конфедерацией, им невдомек. Классическая стратегия «разделяй и властвуй», запущенная российским Союзом, обещает желанные результаты, а именно: раскол республиканских киносоюзов, входящих в состав Конфедерации. Глядишь, кто-то встанет под знамена российского Союза, щедрого на посулы...

Такая вот подоплека. Но сторонний взгляд, не отягощенный слухами о наших внутренних интригах, может увидеть здесь новую идеологию Московского международного и реальную победу либерально-демократического мышления. Присутствие в конкурсе, пожалуй, даже избыточное — не одного, а двух фильмов экс-братского кинематографа, с западного и восточного флангов бывшей империи, — чем не дань мультикультурализму? Россия тем самым официально признает суверенный кинематограф бывших национальных меньшинств как ценности нового времени. В имперские времена национальный кинематограф воспринимался, что бы там ни говорили, исключительно сквозь призму российского. К тому же он говорил на русском языке — принудительно. В нашем бывшем интернационале, где пытались «без Россий, без Латвий жить единым человечьим общежитьем», все вынуждены были быть немножко русскими. То был знак идеологической лояльности.

«Неизлечимый след»

Обе картины, эстонская и азербайджанская, репрезентативны в первую очередь как постколониальная кинопублицистика. Что снижает художественную ценность и зрительский потенциал этих лент, зато дает повод наконец-то заметить, что после распада империи на коллективной подкорке обнажился «неизлечимый след» (ироническая мини-цитата из «Национальной бомбы»), говоря попросту — травма. И определиться: как отнестись к такого рода травматизму – промолчать или все-таки отреагировать?

«Бунт свиней» – сильно запоздавший расчет с колониальным прошлым. После картин Сулева Кеэдуса «Георгики» и недавней «Сомнамбулы», где советская колонизация Эстонской республики осмыслена как экзистенциальная драма, молодежная комедия «Бунт свиней» — не более чем воздушный шарик, пущенный вслед за космическим кораблем.

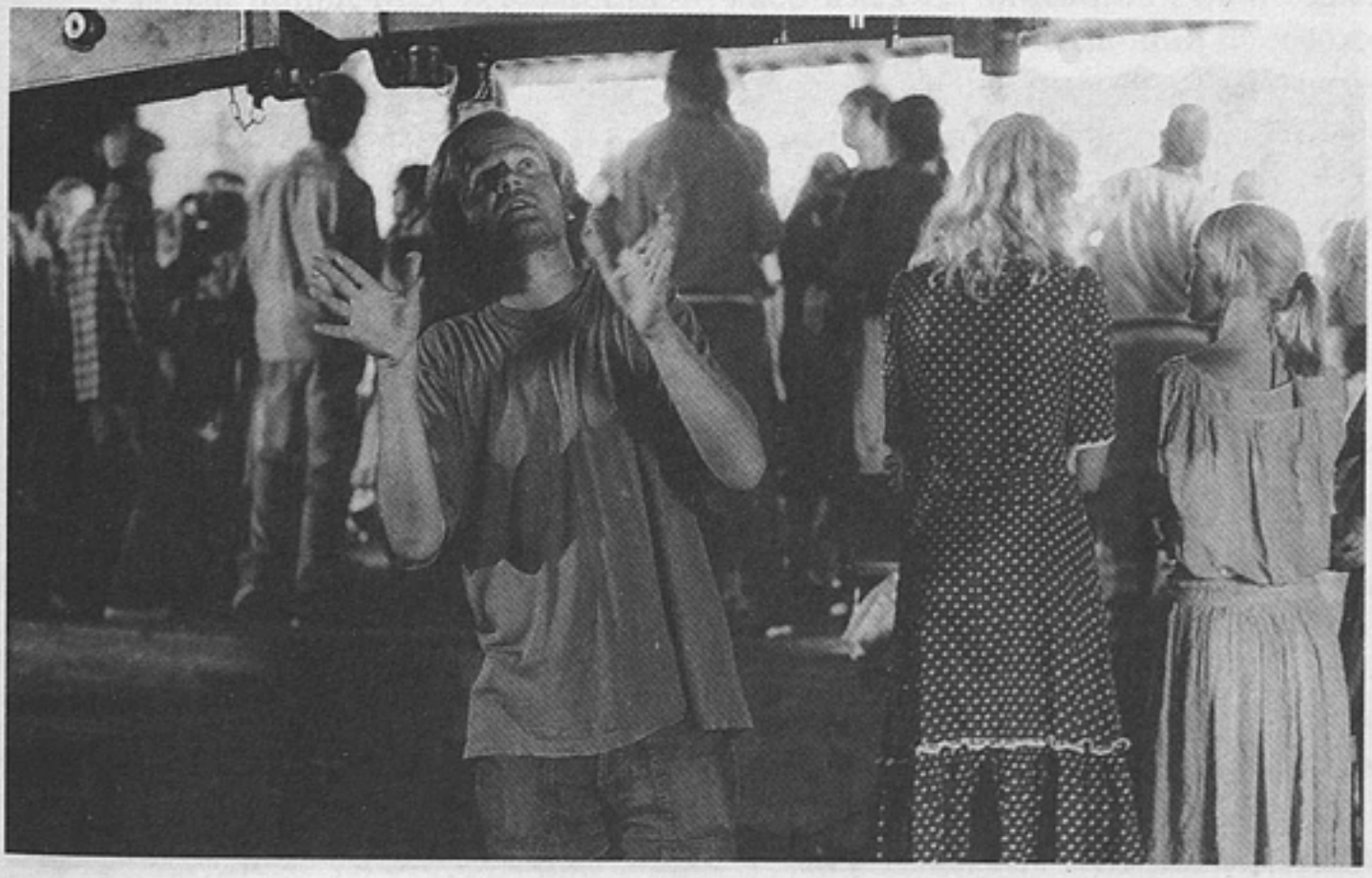
Яростный балтийский реваншизм, разыгравшийся в первые годы обретения независимости, заметно растратил первичную агрессивность. Поначалу всех русских одним миром мазали — как завоевателей-варваров. Сегодня балтийские фильммейкеры, насладившись свободой и независимостью, умерили свой обличительный темперамент и склонны дифференцировать русский оккупационный контингент: на «плохих» — экзекуторов-энкавэдэшников — и всех остальных, вынужденных под страхом расстрельной статьи подчиняться бесчеловечным приказам властей.

В новой исторической хронике «В полном одиночестве» Йонаса Вайткуса, крупного театрального режиссера, практикующего время от времени кинопостановки, в первом же эпизоде появляется положительный совет-

ский персонаж – возвращающийся с Западного фронта кадровый офицер. Он заглядывает в ту самую литовскую семью, что спасла его от фашистов пару лет назад, когда Советская Армия шла на запад через оккупированную немцами Литву. Стреляный воробей, этот парень понимает, что литовцы, пережившие немецкую оккупацию, попали из огня да в полымя — под советский гнет, в лапы красных карателей. Чтобы оградить своих спасителей от депортации, офицер пишет официальную бумагу — мол, эта семья была в активной оппозиции к фашистам и, рискуя жизнью, укрывала советских солдат. Мотив «охранной грамоты» на том и кончается. Такое впечатление, что режиссер использовал его всего лишь как сноску, удостоверяющую объективность его исторических трактовок и широту взгляда на природу советской экспансии.

«Бунт свиней» продвинулся еще дальше. Среди командиров молодежного отряда, карикатурных партфункционеров и трусливых карьеристов, нет ни одного русского. Все антигерои – просоветские эстонцы, конформисты и прислужники партократии. Молодые режиссеры Яак Кильми и Рене Рейнумяги, снявшие эксцентрическую комедию-пародию с политическими обертонами конца 80-х, больше увлечены жанром, чем идеологией. Картина — чистый бал-маскарад в стиле кичево-глянцевого соц-арта, помноженного на «хиппизм» сексуально озабоченных юных персонажей. Импровизационный стиль режиссуры и подвижная камера, уместная скорее для репортажных съемок, — главный в фильме источник энергетики, обеспечивающий сюжету динамику современной дискотеки. Политический бунт против афганской войны, вспыхнувший в конце фильма, стилистически отторгается от насквозь игровой фактуры. Чтобы сгладить перепад, режиссеры используют в качестве финальной коды зоометафору — выпускают в предкамерное пространство большое стадо откормленных свиней. Вероятно, мы должны прочитать этот эпизод как марш свиноматок, протестующих против погубленных живодерами молочных поросят, гниющих в яме, на которую случайно набрели ребята.

Один из постановщиков «Бунта» Яак Кильми — талантливый документалист. Его полнометражная картина «Красота отчизны», снятая пару лет назад в соавторстве с Андресом Маймиком, имела немалый фестивальный успех. «Бунт свиней», игровой дебют, эстонская критика встретила весьма кисло. Трудно понять, почему выбор отборщиков ММКФ пал именно на этот опус. В прошлом году в Эстонии снято несколько игровых картин, в том числе «Сделано в Эстонии», национальный хит «Имена на мраморной доске», не говоря о той же «Сомнамбуле» – фильме выдающемся. Но «Сом-



«Бунт свиней», режиссеры Яак Кильми, Рене Рейнумяги

намбула» засветилась в Роттердаме и тем самым, вероятно, отрезала себе путь на конкурсы фестивалей класса «А». Подобных отводов не имел показанный в Роттердаме же белорусский дебют «Оккупация. Мистерии», снятый на видео. Фильм глянулся артдиректору ММКФ Кириллу Разлогову — с его подачи фестиваль нашел деньги для перевода изображения на пленку и включил картину в программу «Перспективы». Дерзкая попытка молодых авторов демифологизировать партизанское движение в Беларуси, вызвать какое-то колебание воздуха вокруг неприкасаемой темы оплачена на родине скандальным запретом фильма.

«Национальная бомба» Вагифа Мустафаева, одного из самых талантливых мастеров в современном азербайджанском кино, произведена российским продюсером В.Рузиным. По идее, фильм имеет шансы на прокат в России. Не берусь прогнозировать зрительский потенциал едкой политической сатиры, зашифрованной в эскцентрическом сюжете хрестоматийного модуля «кино про кино». Фабула – внезапное закрытие оппозиционного властям фильма и увольнение без выходного пособия ветерана-монтажера. В этой роли снялся блистательный Автандил Махарадзе, сыгравший своего героя-чудака в духе сюрреалистического кича. Актер тянет на своих плечах весь сюжет, перенасыщенный метафорами, аллюзиями, намеками на полицейский режим в стране, фельетонными сценами, то ли изобличающими национальную политику властей, то ли манифестирующими интернационализм автора-режиссера. Не зря же фильм-персонаж, тот самый, которому перекрыли кислород, называется «Манифест». Понимай — гражданский манифест режиссера.

Виртуозно владеющий стилем трагикомического гротеска (тот, кто видел его короткий фильм «Все к лучшему», поймет меня с полуслова), Мустафаев утопил свою фирменную интонацию в стилистическом половодье, а конкретные смыслы так хитро зашифровал, что отвертки к ним не подобрать. Сказывается отвычка от эзопова языка...

А нам все равно...

Центральноазиатский регион, не представленный ни в одной из программ ММКФ, мог бы украсить фестиваль. Там было из чего выбрать. Сужу по репертуару VIII Кинофорума, где не меньше пяти игровых картин составили счастье фестивальных отборщиков: «Сельская управа», «Остров возрождения» (полнометражные дебюты Э.Абдыжапарова из Кыргызстана и

«Сельская управа», режиссер Эрнест Абдыжапаров

Р.Абдрашева из Казахстана), «Маленькие люди» Н.Туребаева, «Шиza» Г.Омаровой и «Лекарь» Ю.Разыкова, а также несколько мейнстримовских картин из Узбекистана (в частности, сиквел «Мальчики в небе» З.Мусакова, народная комедия «Великан и Коротышка» Д. Касымова), где происходит бум национального кино.

Впрочем, как бы я ни разливалась на тему центральноазиатского кино, все, как говорится, мимо сада. Мы практически ничего не знаем о кинематографе Центральной Азии, да и не хотим знать. Мол, фильмов из ближнего зарубежья нет в прокате, следовательно, нет и повода о них писать. К тому же российский зритель прочно сидит на игле голливудских хитов, и центральноазиатская продукция со своим советским бэкграундом не имеет никаких шансов на наших экранах. Рынок есть рынок.

Но дело не в одном только прагматизме. Причина пренебрежительного равнодушия нашей критики к кинематографу бывшей имперской провинции коренится гораздо глубже. Вроде были неформальные отношения, культурные связи, были – и сейчас есть! — классные фильмы и крупные режиссеры...

Почему страна, где лет семьдесят к ряду национальные меньшинства воспринимались как «свои», так легко рассталась с идеей интернационализма? Отвечая себе на этот вопрос, я прихожу к полемическому тезису: интернационализм коммунистической модели был своего рода национально-политическим промискуитетом в формате Утопии. Сверхидеей, которая неукоснительно под угрозой репрессий оберегалась от какой-либо критики.

Размышления о «вселенском разводе» и его последствиях невозможно рационализировать в том понятийном – насквозь идеологическом — континууме, в котором мы барахтаемся по сей день. Ведь процесс нашего разобщения носит надперсональный характер и прячется в политическом бессознательном.

Национальная политика была одной из составляющих могучего идеологического дискурса, опирающегося на символический порядок вещей. Идеология рухнула вместе со всеми своими надстройками и организационными структурами. Мы очутились на обломках империи, в пространстве, где профанированные ценности «развитого социализма» перестали давить на мозги, растворились в небытии. И увлекли за собой в зону небытия и ту ценностную вертикаль, которая еще в застое казалась нравственным абсолютом и интеллигентским «символом веры». Иными словами, мы очутились в насквозь релятивистской постмодернистской реальности, но адекватно ориентироваться в ней так и не смогли.

Умерла привычная реальность — умер язык ее описания. Произошло это в одночасье в буквальном смысле слова – в момент оглашения Беловежского соглашения. Смена метаязыка и художественной конвенции — процесс временно́й. Надо бы остановиться, оглянуться. Но при таких скоростях, на которых мчалась перестройка, попробуй оглянись. Голову снесет.

Ментальные структуры «исторической общности», то бишь бывшего советского народа, находятся в противофазе антропокультуре постиндустриального общества, описанной постструктуралистами. Отечественные философы еще не сподобились описать феномен постсоветского бессознательного, попавшего в ситуацию дискурсивной пустыни.

Московские культурологи однажды вежливо удивились: мол, на постсоветском пространстве не живут постмодернистские дискурсы. Пожали плечами, развели руками. Ну что с этим поделаешь! То ли почва (историческая) скудновата, то ли такие мы тупенькие, то ли Россия, как всегда, идет своим путем, а бывшие ее сателлиты по инерции движутся в том же фарватере.

Почему бы не копнуть поглубже, чтобы понять, по каким лекалам устроено наше коллективное подсознание? Вот пример из недавней общественной практики, нечаянно обнаживший содержание бессознательного. В первые перестроечные годы при активной поддержке западных демократических институций бурно зацвел феминизм, женские ассоциации росли и

множились, возник Центр гендерных исследований, работающий и поныне. Однако пик феминизма быстро миновал, широкий фронт движения сузился до ниши, которую резво заняли функционеры небедных фондов (зарубежных, вестимо), выдающих гранты на женские и гендерные исследования. Причину того, что феминизм не вышел, что называется, в народ, не овладел массами, я вижу в дремучей патриархатности, наследованной постимперским обществом. Бури перестройки оказались нипочем коллективному «оно». «Оно» не перестроилось, и удивляться тому не приходится. Надо пахать и пахать, чтобы сдвинуть то, что складывалось столетиями и спрессовалось в архетипы.

Постколониализм – это про нас?

Плохо—бедно, но публика что-то усвоила про феминизм – благодаря ТВ, где в течение нескольких лет программа «Я сама» держала высокий рейтинг. Теперь вдогонку ей телевидение тиражирует тезис «Феминизм разрушает общество», полагая, видимо, что традиционные устои укрепляют общество, понятия не имеющее, что оно строит капитализм. Что же касается постколониального сюжета, то его в упор не видят ни СМИ, ни рефлектирующие интеллигенты. Как говаривал физиолог Иван Павлов: «Если в голове нет идеи, ты не видишь фактов». В постмодернистском формате эта формула может выглядеть так: если постколониальный дискурс отсутствует в общественном сознании, нам не дано адекватно интерпретировать фильмы, затрагивающие проблематику постимперских национальных отношений.

Что происходит в научных кругах, как историки реагируют на геополитические изменения и культурные взрывы на пространстве бывшего СССР — неведомо. У меня за душой есть единственная ссылка – на работы культуролога Александра Эткинда. По мысли Эткинда, нечувствительность к Другому, как и корни разрыва и отчуждения между социальными стратами, следует искать в характере русского колониализма: «Главные пути российской колонизации были направлены не вовне, но внутрь метрополии... В отличие от классических империй с заморскими колониями в разных концах света, колонизация России имела центростремительный характер... *Россия колонизовала саму себя, осваивала собственный народ*». (Курсив мой. — *Е.С.*)[2].

Эта концепция попутно объяснила до дыр зацитированную ленинскую лексему «страшно далеки они от народа». Роковой разрыв между верхами и низами в Российской империи обозначен, но исторический материализм не брался его объяснить — зато рвался переделать мир. Вся мощь революции во главе с гегемоном была брошена на то, чтобы последние стали первыми. Силовой подход, увы, оказался бессилен перед фактором внутренней колонизации. Дистанция между верхами и низами в нашем обществе, между массой и элитой не только не преодолена – она бесконечно воспроизводится.

В западных университетах есть специальные научные дисциплины — colonial studies и postcolonial studies. Эти штудии растолковывают тактику межнациональных отношений после распада империи, когда бывшие вассалы ощутили свою национальную идентичность и забыли, что такое — ломать шапку перед сюзереном.

Что-то наша историческая наука молчит на эту тему. А кинематографическая практика уже кое-что накопила и ждет своего интерпретатора. Или – для начала — хотя бы номинирования, признания того, что в постсоветском кино есть постколониальная тема.

Постколониальный дискурс проклюнулся первым делом в балтийских республиках[3]. В самом начале он был «грязным», сверх меры политизированным, попахивал грубым национализмом и антируссизмом. По мере того как национальное самосознание эмансипируется, освобождается от поли-

---

[2] См. об этом мою статью «Русский след». — «Искусство кино», 1999, № 4.

[3] Эткинд А. Фуко и тезис внутренней колонизации. — «НЛО», 2001, № 49.

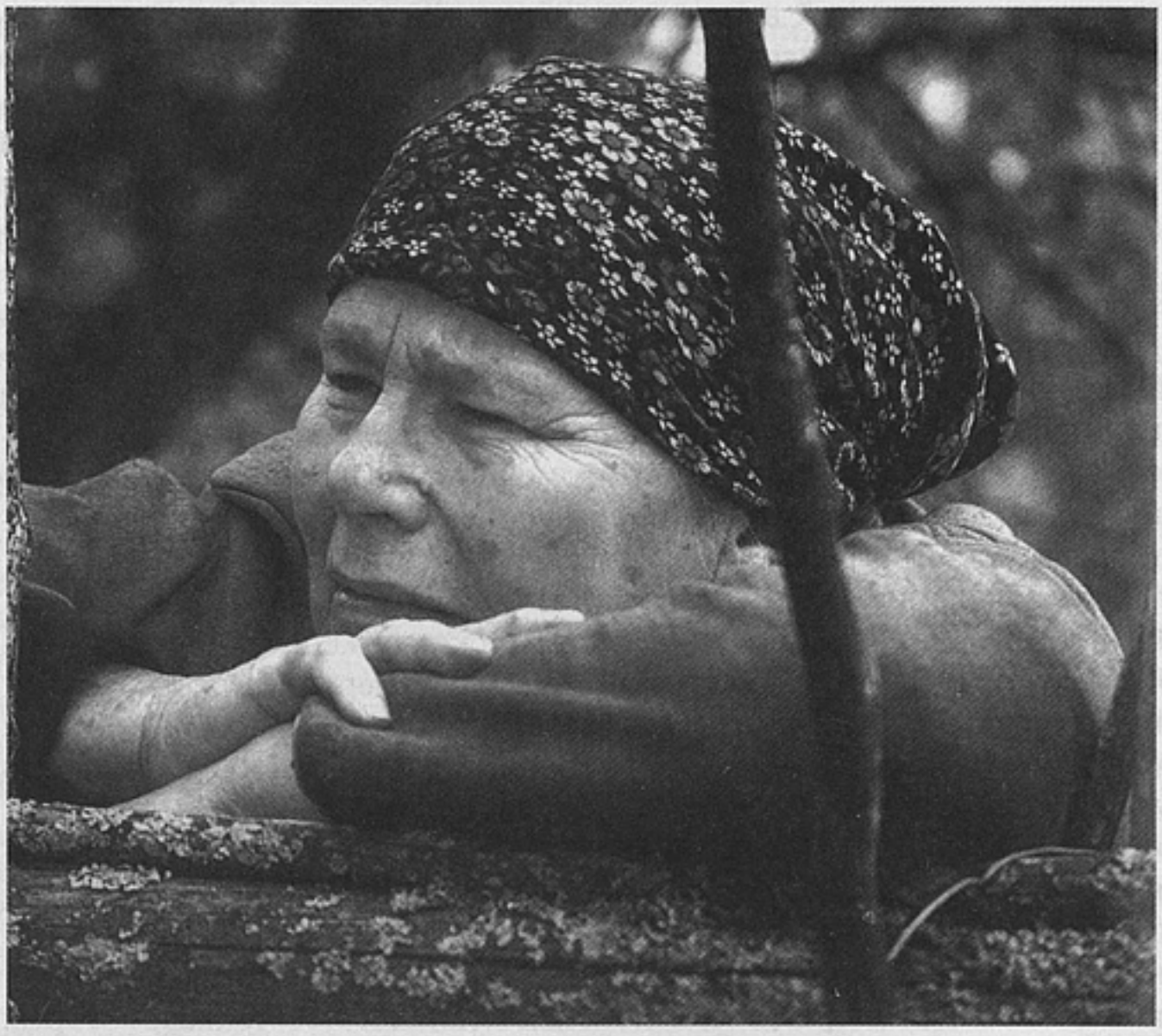
тического давления новой власти, появляются фильмы, где помимо конкретной антирусской-антисоветской фабулы есть еще и метаистория. Там, в этом верхнем слое, параболой взметнувшемся над изображением, ищите самые важные смыслы, пусть они и не разжеваны до консистенции манной каши. Для примера возьму не какой-нибудь, а именно российский фильм «Старухи» Геннадия Сидорова, хит прошлого года, на мой взгляд, адаптированный критикой с точностью до наоборот. Гомерический хохот зрительного зала редуцирует и размывает авторскую концепцию. Но, отсмеявшись, как не понять, что фильм – горькая насмешка над нашими великодержавными комплексами. Ведь и заброшенные старухи, выживающие токмо за счет неистребимой живучести, и страшный во хмелю майор Федька – самопровозглашенная власть в ситуации полнейшего безвластия, и беженцы-таджики — все это «родимые пятна» сбывшейся Утопии и плоды демократии постимперского образца.

«Титульная нация» в гибели и в темноте, свет в деревне давно отключили. В этот медвежий угол определяют таджикских беженцев — мусульманскую семью. Правоверный седовласый аксакал, намеренно декоративный, регулярно оглашает русские просторы непонятными сурами. Для старух он не иначе как «черт нерусский». Ксенофобские страсти разнообразят убогую старушечью повседневность, но оборачиваются большой бедой – пожаром, из которого едва спасается семья беженцев. Чувство вины вытесняет ксенофобию и зажигает братские чувства, отменяющие конфессиональные и национальные раздоры. И начинается новая утопия, полемически перекодированная. Тот, кто раньше играл роль «старшего брата», – пьянь, люмпен и бандюган. А «младшие братья» в полосатых халатах и тюбетейках, которых при советской власти называли не иначе как «чучмеками», оказались такими шустрыми да смекалистыми, что поставили в деревне маленькую электростанцию, родили наседника и зажгли «лампочку Ильича».

Со «Старухами» рифмуется киргизская «Сельская управа» — игровой дебют талантливейшего Эрнеста Абдыжапарова[4]. Картины перекликаются и по жанру, и по материалу, и по чувству юмора, и даже по количеству самогона на душу населения. В киргизском ауле и в российской деревне люди пытаются решить общую задачу: как выжить и как прокормиться на пенсию. В «Сельской управе» пародируются реалии бывшего колхоза, перекo-

[4] О философской киноэссеистике Э.Абдыжапарова см. мою статью «Эх, дороги!..». — «Искусство кино», 2001, № 10.

«Молитва Лейлы», режиссер Сатыбалды Нарымбетов



«Старухи», режиссер Геннадий Сидоров

дированные на капиталистический лад. Сельсовет теперь называется управой, председатель сельсовета — администратором, а бывший председатель колхоза – нынче «новый киргиз», или попросту бай. Он инвестирует в сельскую общину солярку в обмен на часть урожая. Шутейный парад древней колхозной техники, которой предстоит «битва за урожай», счастливые лица крестьян, стосковавшихся по земле, — финальный эпизод отсылает к хрестоматийным идиллическим образам старых пропагандистских лент времен коллективизации.

Запад есть Запад, Восток есть Восток...

Запад и Восток бывшей советской империи сильно не совпадают в своем внутреннем ощущении коммунистического тоталитаризма. В той мере, в какой не совпадает конкретика исторических обстоятельств. Страны Балтии квалифицируют годы под флагом СССР как оккупацию, и это порождает сюжеты, отличные от центральноазиатских, где советский период с его карательной практикой воспринимается как беда, общая для всех народов, попавших под десницу деспотии восточного типа.

В «Молитве Лейлы» Сатыбалды Нарымбетова действие происходит в казахском селе, оказавшемся в смертельно опасной близости к семипалатинскому ядерному полигону. Не обвинительный вердикт бывшим советским властям и ВПК вдохновляет режиссера, а трагедия Казахстана, факт его исторической судьбы, разделенной с другими народами. Автор, тяготея к эпике, показывает это село как маленький интернационал. Кто только не живет вместе с казахами — ссыльные русские, евреи и, конечно, немцы, которым скудный Казахстан милее, чем жирующая историческая родина.

Сильнейшие эпизоды — подмонтированные в игровой сюжет документальные съемки испытаний ядерного оружия, добытые Нарымбетовым в каком-то засекреченном архиве. От этой апокалиптической картины невозможно отвести глаза. До самого горизонта распахнуто изуродованное пространство, вздыбленная земля, выжженная пустыня, испещренная трупами подопытных животных.

Аульчане в полном неведении, информация о последствиях радиации строго засекречена, время от времени кого-то увозят в город на обследование, а кто-то не доживает до медицинского вмешательства. Дело происходит в начале 60-х — время «монолитного единства» и веры в то, что «нынешнее поколение советских людей будет жить при коммунизме». Режиссер не позволил себе проецировать на реальность 60-х свои сегодняшние чувства. Он просто пригласил своих зрителей: «Добро пожаловать в ад!» И подвесил вопрос: ад – это другие? Или все-таки ад – это мы?

Что диктует такой дистанцированный авторский взгляд — восточный фатализм, историческая объективность или ощущение себя внутри исторического процесса, который был и все еще остается – смею сказать – общим?

Эпилог

Отсутствие живого интереса к постпроблематике национального в той среде, которая — по идее — должна эту проблематику отслеживать и рефлектировать, не является ли сама эта ситуация неосознанным внутренним конфликтом русских интеллектуалов? На фоне неслыханного напряжения внутринациональных отношений на территории бывшего Советского Союза — вторая война в Чечне, погромы гастарбайтеров, убийства на расовой почве, словом, «обыкновенный расизм» как ежедневная практика, появление скинхедов и прочих фашиствующих отрядов, теракт на Дубровке, ставший крупнейшим телешоу за всю историю нашего телевидения, и, наконец, Беслан, его глобальный резонанс, — на этом кровавом фоне происходит парадоксальное вытеснение национальной проблематики из культурного сознания. Разговоры и интервью в прямом эфире в дни, когда бандиты держали на мушке заложников, лишь с ужасающей ясностью обнаружили нашу незрелость перед лицом напасти, которая держит за горло нас всех.

Я воспитана на мифе «всемирной отзывчивости» русских. «Я хату оставил, пошел воевать, чтоб землю в Гренаде крестьянам отдать...» Теперь же чем дальше, тем очевиднее я наблюдаю не только отсутствие интереса к Другому, к миру и культуре, которые устроены иначе, чем твой мир и твоя культура, но и откровенную враждебность и подозрительность. По Москве и Подмосковью расклеены рукописные объявления новейшего образца: «Русская семья без вредных привычек снимет квартиру...»

...Я спрашиваю себя: на что направлен мой пафос, каково, собственно, послание, ради которого я взялась за перо? Меньше всего это прекраснодушный призыв снова взяться за руки, «чтоб не пропасть поодиночке». Романтические напевы в наш век, деловой и прагматичный, не имеют никаких шансов быть услышанными. Сейчас, именно сейчас настало время выработки новых концепций межнациональных отношений и уважения к мультикультурализму. Иначе нам не решить своих внутренних антропологических задач.

Постколониальный синдром коснулся не только бывших вассалов, но и бывшего сюзерена. Что такое «Брат-2», как не компенсация имперского синдрома? Как не ответ на кризис идентификации русского человека, утратившего самосознание представителя великой державы? Имперский кураж был тем конструктом, на котором держалась высокая самооценка среднестатистического русича советской выделки, компенсирующая наследственный комплекс неполноценности, ущербность, связанную с российским колониальным самосознанием.

Мне приходилось писать о фильме «Время танцора» Миндадзе и Абдрашитова и виниться в том, что я не сразу их услышала, не сразу поняла, на какую глубину увлекают они своего зрителя. Пару лет спустя (когда мне пришлось проштудировать историю русско-кавказских военных конфликтов) я вдруг обратным зрением увидела этот фильм, продолжающий парадигму российского колониализма, российских имперских завоеваний.

«Лунного папу» Б.Худойназарова дружно изобличали в подражательст-

ве карнавальной поэтике Кустурицы. Никому не пришло в голову сдвинуться с этой точки, разуть глаза и увидеть в условной эстетической выгородке слегка зашифрованные реалии имперских нравов и внутринациональных отношений. Юную героиню-мусульманку обесчестил русский вертолетчик, а ее отец не может пережить, чтобы наследник родился безотцовщиной. И старик погибает волею Аллаха, дабы не дожить до такого позора.

PS

Как только за нами закрыли дверь наши бывшие колонии (закодированные в общественном сознании как «братские республики»), ее тут же широко распахнули перед международными организациями и фондами Востока и Запада. Вот кто принимает самое деятельное участие в местной культурной жизни и активно поддерживает оставшийся без республиканского Госкино и без бюджетных денег национальный кинематограф. Надо думать, не только из любви к искусству. Результаты, однако, впечатляют. Такие известные в современном фестивальном движении имена, как Актан Абдыкалыков, Джамшед Усмонов, Бахтиёр Худойназаров, Сергей Лозница, Ермек Шинарбаев, Дарежан Омирбаев, Марат Сарулу обязаны этим фондам кто своим профессиональным рождением, кто становлением. Но то ли старая любовь не ржавеет, то ли дело в тонких ментальных структурах, настроенных на волну России, но кинематографисты Центральной Азии по-прежнему тянутся к нам и с нами связывают свое культурное будущее. Пока! Вот что сказал по этому поводу Актан Абдыкалыков, лидер киргизского кино, постановщик «Бешкемпира», триумфатор Локарно и многих других международных кинофестивалей: «Россия сегодня не слишком идет нам навстречу... Россия самодостаточна, компромиссы ей не нужны, и нас она не замечает. Гораздо больший интерес к Киргизии проявляют на Западе. Они принимают нас такими, какие мы есть... Пытаются завязать с нами диалог. А Россия, пребывая в плену своих державных амбиций, нас словно бы игнорирует... Я бы хотел, чтобы Россия была к нам более снисходительна»[5].

После этой тирады Абдыкалыкова, мудрого, как аксакал, вопрос о том, существует ли культурная политика в системе Содружества Независимых Государств, звучит риторически. Возможно, есть какие-то рескрипты у чиновников, но слышна лишь – и то в особых случаях — декоративная лексика, камуфлирующая отсутствие внятной культурной политики. При таком политическом тонусе во взаимоотношениях в верхах мы запросто можем навсегда потерять Центральную Азию, как уже почти потеряли Ближний Восток.

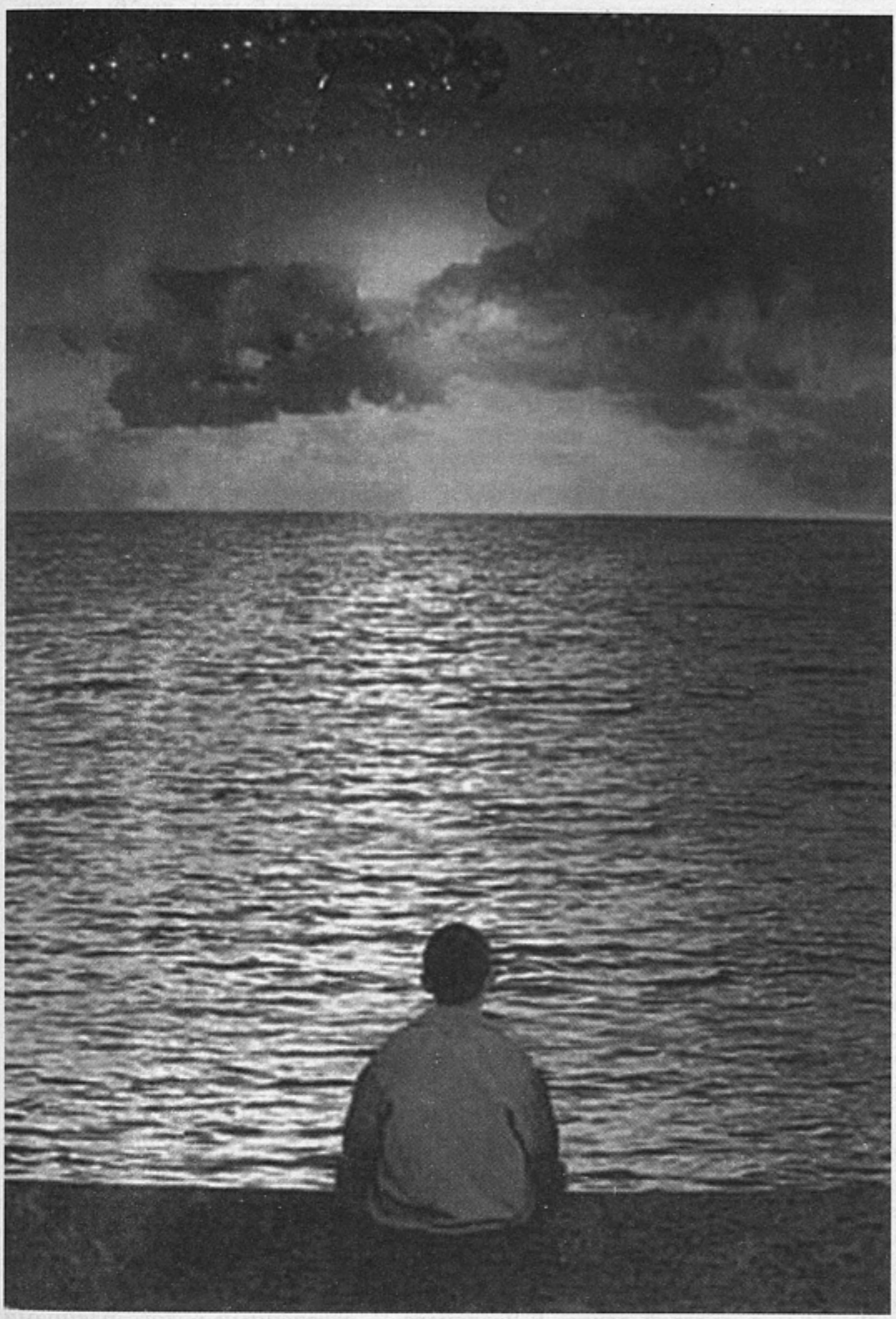
PPS

В процессе написания этого текста телепрограмма «Страна и мир» буквально подсунула мне интервью с министром обороны России С.Ивановым — из Кыргызстана. Не в цивильном, как обычно, а в камуфляже, он тем не менее выглядел, как денди. Не хватало лишь одной детали – пробкового шлема. Министр веско высказался по поводу расширения российского военного присутствия в Кыргызстане. И добавил: Россия будет строить инфраструктуру. Это новые рабочие места — как минимум. Это финансовые инвестиции — а как же иначе? Может, с этого начнутся по новой наши братские отношения и что-то перепадет в копилку ориенталистской культуры? Одно смущает: актуальными и эффективными по-прежнему остаются стратегии, очень похожие на колониальные.

---

[5] См.: «Кинофорум», 2002, № 1.

От какого же наследства они отказываются?



«Коктебель», режиссеры Алексей Хлебников, Борис Попогребский

Начать, пожалуй, следует с того, на чем в прошлый раз пришлось остановиться: с двоемирия[1]. Тогда получилось нечто внушительное, хоть и элемен-

[1] См.: Михалкович В. Куда поклажи тянут воз? — «Искусство кино», 2004, №7. — *Прим.ред.*

тарное: вот было двоемирие, жило-поживало, потом все вышло, ибо «наша» троица («Возвращение», «Коктебель», «Прогулка») от него, презревши, отвернулась. Лапидарность вывода — увы! — не могла не породить массу вопросов, и первый из них, если не главный, таков: от *какого* двоемирия авторы отказались? От Платонова ли, где *над* земной юдолью высится занебесный мир с образцами всего, что есть тут, внизу? Или от романтического, хрестоматийным примером которого считается «Золотой горшок» Э.Т.А.Гофмана? Иная реальность располагалась там не *над*, а *под*: бюргерство придавило природу своим размеренным, уютным бытом, как бы вытеснило ее в подполье и только поэтические натуры оказались способны внимать причудливой игре природных стихий.

Слабые следы романтизма приметны лишь в «Коктебеле» и «Возвращении» — природные стихии там семантически маркированы: вода — в обеих лентах и воздух — в первой. «Прогулка» же, будучи полностью «городской», вовсе без таких следов обошлась. Но нигде, ни в одной из картин не противопоставлены, как в «Золотом горшке», недалекое, зашоренное своим благоприличием мещанство и поэтические натуры вроде студента Ансельма. Пережитки такого конфликта можно, захотев, усмотреть в «Коктебеле»: мальчику, надеющемуся воспарить, совсем нетрудно приписать романтические поползновения; вместе с тем суть его разлада с отцом абсолютно иная, чем в эталонной повести Гофмана, ибо родитель, пропивший жилплощадь и попавший в маргиналы, — отнюдь не столп кондового российского мещанства.

Кроме Платоновой и романтической существуют другие модели двоемирия, их немало, каждая приложима к определенному, скорей ограниченному, кругу текстов — за исключением одной, по сути, универсальной. Формы ее реализации в отечественной беллетристике — экранной и словесной — исторически менялись; «наши» ленты — очередной этап отношений нарративных художеств с этой моделью.

Модель универсальна, ибо так или иначе задействована в бытии любого индивида — вне зависимости от культур, государственных устройств и т.д., и т.п. Два онтологически разных ее компонента обозначаются в феноменологии как среда (Umwelt) и мир (Welt). Первая — это местопребывание тела. В пространстве Umwelt удовлетворяются его потребности — биологические и психические, потому всякий организм будто пригнан к своей среде или, как пишет Мерло-Понти, «...обладать телом означает для живущего *сращиваться* с определенной *средой*, *сливаться воедино* с определенными проектами и непрерывно в них *углубляться*». В мире, напротив, востребовано не тело, но душа и дух, ибо Welt — арена, где развертываются исторические и социальные процессы, каковыми востребованы в человеке грани, им соответственные.

Для полноты бытия индивиду необходимо такое устройство реальности, где Umwelt и Welt не противостояли бы друг другу, а себя дополняли или, говоря проще, были бы взаимоуважительны. Советская беллетристика начиналась с разрушения баланса между средой и миром; официального признания удостаивались те нарративы, где герой являлся обитателем Welt, то есть, участником исторических и социальных процессов. Тело мешало такому участию, нередко препятствовало, отчего мыслилось подозрительным и дисфункциональным. Героиня «Матери» — словесной и экранной — погибала с красным знаменем в руках, иначе говоря, полнота превращения забитой, темной бабы в борца за светлое будущее достигалась при абсолютном освобождении от телесности. В ином случае — в дважды экранизированном «Рассказе о простой вещи» Б.Лавренева — схваченный белогвардейцами большевик-подпольщик не сломлен духом, но сетует на собственную плоть за то, что выдала его волнение в присутствии начальника контрразведки и тем самым *предала*.

В подобном контексте нельзя не упомянуть Корчагина — самого яркого, почти сакрализованного репрезентанта освобождающихся от телесно-

ти. В личную его судьбу старательно вплетены все без исключения грани революции: Павка рубит гадов-беляков, будучи бойцом Первой конной, участвует в ликвидации мятежа, строит узкоколейку, чтобы доставить дрова в замерзающий Киев, борется с разгильдяйством на производстве, разоблачает троцкистскую оппозицию, попадает в деревню (эпизод в Березdове), однако культовой фигурой сделала его не всеохватность, а перемещение классовой борьбы внутрь Павкина организма. После травм и ранений плоть отказывается ему служить, дух же неизменно действен. Тело, не желающее функционировать, подчинено извечным законам физиологии — стало быть, ретроградно и реакционно; дух же — вопреки всему — преданно блюдет революционность. Герой Островского тем самым — большевистская транскрипция стиха из Иоаннова Евангелия: «Дух животворит; плоть не пользует нимало» (6, 63).

Естественно, «наша» троица не отказывается от «телоненавистнического» варианта универсальной модели — раньше это сделали шестидесятники; вариант же упоминается ради академической корректности — чтобы исчерпать модификации, которым модель в отечестве подвергалась. Индивид, находясь внутри Welt, не может не быть участником разворачивающихся там процессов, отчего становится человеком историческим (homo historicus) или социальным (socialis). Шестидесятничество сразу же поставило первого под сомнение. Иван в дебютном фильме Тарковского лишается с гибелью матери своего Umwelt — мать являлась для мальчика основой и средоточием жизненного мира. Участие в войне, деле историческом, не возмещает ему утрату, потому Иван — фигура трагическая. История — источник трагизма и для Андрея Рублева, выраженная в фильме враждой Великого и Малого князей. Иконописец, втянутый в перипетии свары, убивает человека, нарушая тем самым одну из святейших заповедей. В наказание себе он умолкает — не говорит и не творит; История, по сути, антитетична здесь творчеству.

В многострадальной «Заставе Ильича» она будто прекращает течение свое. В знаменитых кадрах, обрамляющих сюжет, *уходят* солдаты революции и солдаты Отечественной — возвращаются в свои эпохи, освобождая «сценическую площадку», а двадцатилетний герой мучается без их ц/у проблемой: «Как жить?» Зрителей этой хуциевской ленты и следующей — «Июльского дождя» — потрясала лирически снятая Москва, ощущавшаяся как альтернатива маркированным историей пространствам Welt. Документально снятый город выступал тут как среда, соизмеримая с человеческим бытием и достойная его.

Официозный Welt категорически отвергнут в «Москве — Петушках» Вен. Ерофеева, являющихся, по моему глубокому убеждению, трагикомической summa summarum шестидесятничества. Уже в первых строках повести герой не без гордости заявляет: «Сколько раз... проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало — *и ни разу не видел Кремля*». Взаимоотталкивание Венички и сакрального для совка комплекса зданий всегда приводит к тому же результату: «когда... ищу Кремль... неизменно попадаю на Курский вокзал» — туда, откуда уходит электричка на Петушки.

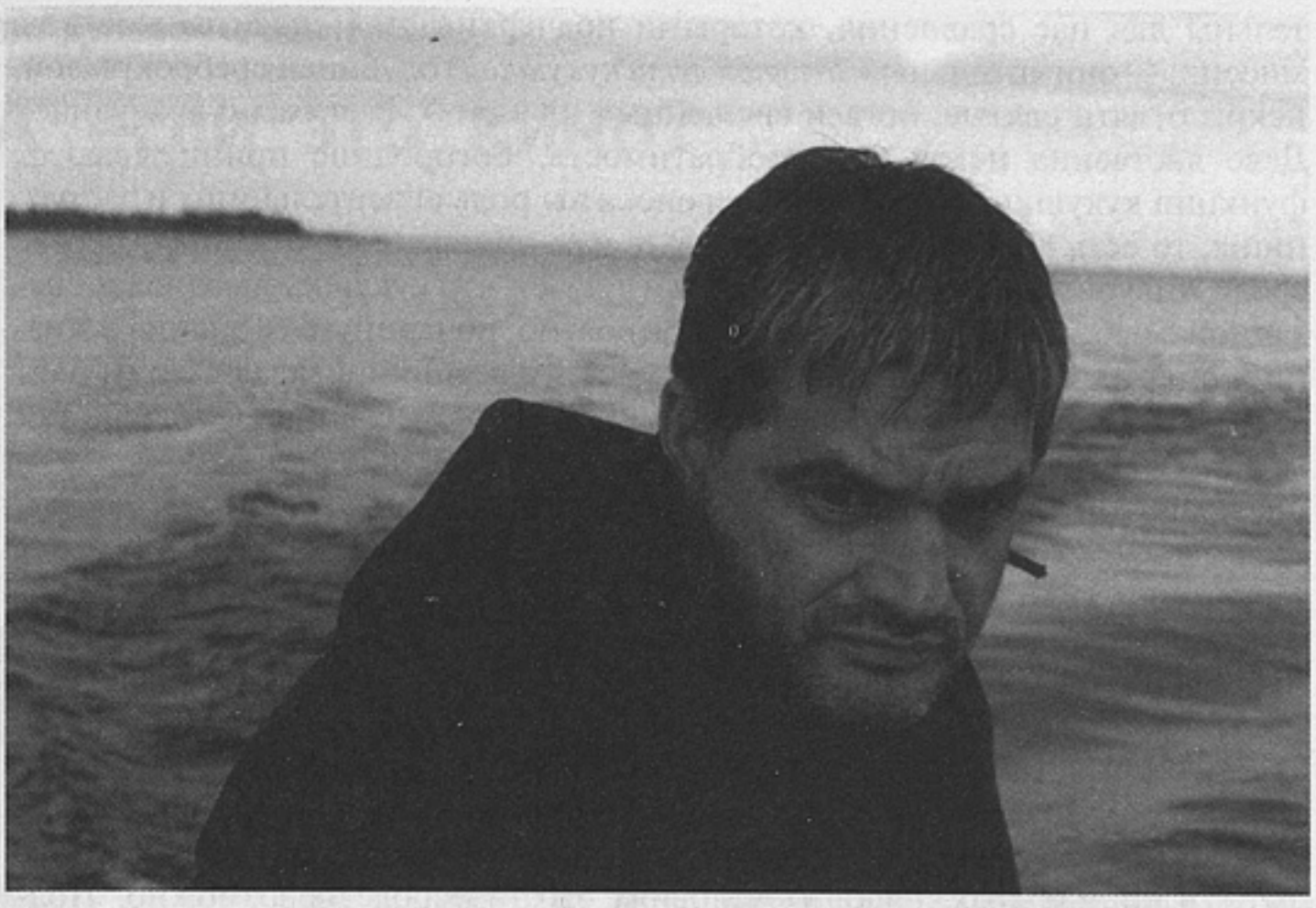
В финале Веничка все же оказывается на Красной площади и говорит о непосещаемом до сих пор месте: «Если Он (Господь. — *В.М.*) навсегда покинул мою землю, но видит каждого из нас, — Он в эту сторону ни разу не взглянул. А если Он никогда моей земли не покидал... — Он это место обогнул и прошел стороной». Напротив, там, куда Веничка стремится, еще заметны знаки Божественного присутствия — пусть давнего, неведомо когда случившегося: «Петушки он стороной не обходил. Он часто ночевал там при свете костра, и я во многих тамошних душах замечал следы Его ночлега — пепел и дым Его ночлега. Пламени не надо, был бы хоть пепел и дым». Может быть, из-за Его следов Петушки и то, что за ними, то есть не осиянные Кремлем палестины, сохранили первозданность и естественность: «...это место, где не умолкают птицы ни днем, ни ночью, где ни зимой, ни летом не

отцветает жасмин»; «...там, за Петушками... сливаются небо и земля, и волчица воет на звезды». Когда они сливаются, Господу сподручней спускаться в российские пределы, а волчица оттого, вероятно, выводит рулады, чтоб Его взывать: все ж-таки Господь — и ее создатель. И, конечно, из-за костров, а так же — виртуальных Его визитов маршрут Москва — Петушки есть путь «от страданий — к свету», или, как с пьяной эрудицией выражается Веничка, «Durch Leiden — Licht».

Шестидесятническое двоемирие, где Welt плотно оккупирован Системой, а герой хочет вырваться за ее пределы — во «вне-Системное» пространство, — дожило до постсоветских времен, практически — до наших дней. Такой его вариант лежит, к примеру, в основе «Кукушки» А.Рогожкина, лидировавшей среди отечественных лент перед триумфом «Возвращения». По свидетельству С.Добротворского, режиссер собирался экранизировать «Москву — Петушки», хоть вместо того снял первые «Особенности национальной охоты», так что возможно некое — косвенное, опосредованное — влияние повести на двоемирие «Кукушки». Посредником можно считать нарратив о бегстве из Системы — через него картина и книга соотносятся, то есть по смысловой конструкции сходны, в остальном же — в стилистике, атмосфере, в сюжетных реалиях — совершенно различны. Сверх того, еще один фактор предопределяет их диверсификацию — тот именно, что повесть и фильм застают нарратив на разных стадиях его бытования. Повесть — как бы первые шаги нарратива, юный возраст; «Кукушка», напротив, итожит его путь по экрану и печатным страницам или, как ныне говорят, закрывает тему. Картина появилась, когда советская Система уже отошла в небытие, факт ее краха придал фильму некоторый оптимизм, но не мог не повлиять на исчерпание темы. Главную — продиктованную постсоветским временем — корректировку нарратива следует, пожалуй, усматривать в том, что блаженное место, где герою уготована радость бытия, у Рогожкина достижимо; место уже не виртуально, как у Ерофеева, а стало реальностью. Уверенность Венички, что за конечной станцией электрички простирается край, где Система не обосновалась и не укоренилась, скорей фантазматична — она продукт замутненного алкоголем воображения, выдающего желанное за действительное. Герои же фильма находят зияние в пространстве Welt, куда не дотянулись обе противоборствующие Системы. Причем дело повернуто так, что Системы не столько наносят друг другу удары, сколько губят своих членов — уподобляясь Сатурну, пожравшему, согласно мифу, собственных детей. Там, на «без-Системном» пятачке герои фильма и обретают свой Umwelt.

Вне зависимости от корректур главные участники событий, образующих нарратив, в обоих случаях те же — одинаковы типологически, а не по индивидуальным характеристикам. Это — Система, являющаяся источником чуждой, злой силы, и две категории персонажей, в соответствии с нарратологией их до́лжно именовать *дарителями* (от них исходят блага) и *бенефициариями* — теми, кому блага достаются. Последние у Ерофеева и Рогожкина — изгои Системы, однако иные по существу. Отчужденность Венички — его сознательный выбор; мужских же героев «Кукушки» обе Системы намеренно и агрессивно из себя исторгают, обрекая на смерть, то есть подхватывают на новом витке ненависть к телу, которую советская беллетристика выказывала в 20—30-е годы. Тогда, однако, истребление плоти приветствовалось, оцениваемое как благо, теперь же оно трагично.

Дарители у Ерофеева и Рогожкина одинаковы не только типологически, но и в плане гендерном: оба принадлежат к прекрасному полу. Сам дар и там, и тут тождествен: героини адресуют свое попечение *телам* бенефициариев — оживляя плоть в прямом и буквальном смысле, о чем выразительно говорит Веничка: «Вот я, например, двенадцать недель тому назад... был во гробе, я уж четыре года лежал во гробе, так что... и смердеть перестал. А ей говорят: «Вот — он во гробе. И воскреси, если сможешь». А она подошла ко гробу — вы бы видели, как она подошла!... И что ж вы думаете? Встал — и



«Возвращение», режиссер Андрей Звягинцев

пошел. И вот уже три месяца хожу замутненный...» Избраннице Венички — безымянной девушке «с косой до попы» — приписывается тут благодеяние, равное *Христову* воскрешению Лазаря, значит, акт *мужской*.

Героиня «Кукушки» мифологизирована не столь безудержно, но все же старательно и активно. Анни совершает нечто подобное воскрешению у Ерофеева — не метафорически, как там, а на самом деле: возвращает смертельно раненого Вейко из Страны мертвых. Когда в начальных эпизодах тот прикован к валуну — будто Прометей, как он сам говорит, окрестный пейзаж, думается, снят с фильтром — в нем явственно проступают синие тона. Страна мертвых мало отлична от реальной — тот же северный, приполярный ландшафт, лишь синева доведена до предела и переходит в фиолетовость. Тождественность мест — действительного и мифического — побуждает воспринимать пространство, где столкнулись Системы, как Страну мертвых.

Героиня фильма будто притягивает к себе мифологемы своим тайным, языческим именем Кукушка — и славянские, и финно-угорские; они не декларированы, а дискретно утоплены в действии, в поворотах сюжета. То, что птица эта подкладывает яйца в чужие гнезда, — не самое существенное в фольклоре. Более важно, что она знает, сколько человеку осталось жить, и сообщает о сроке числом кукований. Так же ей ведомо, через сколько лет девушка выйдет замуж, о чем птица дает знать тем же манером. Иначе говоря, кукушка по фольклорным верованиям прикосновенна к тайнам жизни и смерти, оттого в финских песнях и сказаниях она — «золотая» и «златобровая», чем отлична от славянской «серой». Более того, в руне «Высек пламя Илмаринен» мифологический статус кукушки неизмеримо повышен. Там рассказывается о небесном «жаре», который боги ниспослали на благо людям, однако в дело вступает неуемное божество огня Пану и вздымает потоки пламени. Его стараниями «Земли многие сгорели в лето худшее пожаров, в злые годы огневые». Бедствие, однако, не истребило все без исключения: «Непаленой чуть осталось почвы за амбаром Ахти, возле самого обрыва». Упомянутое в стихе божество — водное; соответственно, «амбар Ахти» — море с его рыбными запасами. «Непаленая почва» — как бы дальний, но прямой предшественник места, где живет Анни. Сама героиня тоже имеет предшественницу в древнем сказании: «Дева ступит краем неба, чистая по ясной кромке, *станет исцелять страданья, язвы мазать нежной мазью*». Позже руна упоминает ее имя: это — «Дева Марья, Богоматерь»; знамена-

тельны для нас сравнения, которыми подчеркивается спасительность ее миссии, — они «птичьи»: «*Золотой лети кукушкой* голубицей среброкрылой, искры освяти святые, погаси священный пламень». В стихах о врачующей Деве явственна некая взаимообратимость: Богородице приписываются функции кукушки, отчего на ту переносится роль спасительницы и заступницы, то есть способность действовать как «старшая жена земная, первая среди живущих». Взаимообратимость означает, что кукушка мыслилась связанной с небесным миром — отсюда, вероятно, почерпнуто ее знание о жизни и смерти. Славянская кукушка тоже с ним ассоциировалась; затем близость к эмпирею подверглась снижению и переосмыслению. Согласно поверью, осенью кукушка ведет остальных птиц в «вырей» (вырий, ирий) — она хранит от него ключи и должна отпирать врата. Поначалу благодатное это место представлялось как рай с Мировым древом в центре (белорусское «*вырай*» ощущается — хотя бы фонетически — реликтом подобной мифологемы), однако впоследствии слово стало обозначать просто теплый край за морем.

Мифологизированность героинь (у Рогожкина скорее завуалированная, дискретная) и тождественна по смыслу, и различна по функциям. Общее здесь то, что надежды на благополучное бегство от Системы связываются в книге и фильме с существами в какой-то степени «не от мира сего» и, стало быть, в нормальных, рядовых условиях бегство вроде невозможно. Подспудная мысль о том, бередя Веничкину душу, оборачивается безрезультатностью его тринадцатой поездки к девушке. Неординарное же существо в «Кукушке» спасает Вейко и русского Ивана от злобы их Систем, но локализация существа среди фольклорных верований удаляет сюжет «в область преданий», усиливая чувство завершенности темы.

Чувство «припечатывает», делая настоятельным, «наша» троица. В каждой из лент герои куда-либо движутся, направляются, шествуют, но их движение — не бегство от Системы, существование которой вообще не заботит ни героев, ни авторов. «Анти-Системный» нарратив есть то наследство, от которого создатели «наших» фильмов решительно отказываются. Более того, отказ у Звягинцева будто полемически заострен. Долго отсутствовавший родитель не мог не испытать на себе воздействие неведомого домочадцам Welt, но в фильме ни слова не говорится о том, где отец был, что делал, чего достиг и что претерпел. Как homo socialis он не прояснен и намеренно оставлен загадочным, будто влияние социума на него — дело для автора десятое, главное — взаимоотношения родителя с семьей, извечным ядром и центром человеческого Umwelt. «Коктебель» и «Прогулка» вроде бы сохранили более тесную связь с отвергнутым нарративом. Герои первого, потеряв жилье, бегут в теплые края — будто взыскуют *вырай*; Ольгу Малахову из «Прогулки» манят горные вершины, способные вознести ее над суетой будней. Вместе с тем ни в том, ни в другом фильме не ощущается социум с его проблемами — не давит на героев, не требует участия в своих процессах. Система очистила изображенное там пространство от своего присутствия и персонажи обеих лент получают возможность основать свой Umwelt где угодно, в любом месте — в обычном поселке, как то случается в ленте Хлебникова и Попогребского, или прямо на улице, среди городской толпы, как в «Прогулке». Станет ли «наша» троица зародышем нового нарратива, повествующего о возможности обосноваться всюду, поскольку нигде мертвяще не давит Welt, покажет время, которое постоянно то да се демонстрирует — такова его природа и призвание.

ВЛАДИМИР САЛЬНИКОВ

А если это кино?

ОБЕРХАУЗЕН-2004

Открытие юбилейного 50-го Международного фестиваля короткометражных фильмов в Оберхаузене — Internationale Kurzfilmtage Oberhausen — было обставлено более пышно, чем обыкновенно. Поприветствовать МКФ приехал федеральный канцлер Герхард Шрёдер, обозначив тем самым место и значение мероприятия в немецкой и европейской культуре.

В 1954 году в этом городе рождалось послевоенное немецкое кино. Полнометражное тогда было практически невозможно снимать по моральным и юридическим соображениям. Слишком тесно германские кинематографисты были связаны с нацистским режимом, практически все они прошли через допросы у американских денацификаторов, были наказаны, пострадала даже невинная Марика Рёкк. Поэтому главной стратегией в кинематографе стала поддержка малых форм — короткометражек и малобюджетных фильмов, либерально и левоориентированных лент (в пику правой — в прошлом нацистской, а в 50-е консервативной аденауэровской культуре Германии) и всевозможных экранных экспериментов. К тому же в соответствии с представлениями о демократии даже инициативы, коммерчески малоперспективные, поддерживались в качестве демократической альтернативы. В Оберхаузене, как известно, был провозглашен манифест «нового немецкого кино»... В годы «холодной войны» фестиваль, как и весь немецкий кинематограф, оказался на левом фланге — дружил с Советским Союзом, ГДР, странами соцлагеря. Следы политической активности до сих пор сохранились на площади перед ратушей — вмонтированные в мостовую памятные доски сообщают о политических протестах боевых десятилетий. Сегодня значительную часть площади занимают фонтаны, декоративная скульптура и скамейки, поставленные для того, чтобы нельзя было собрать здесь большую толпу. После краха СССР, когда декларировался конец истории и конец идеологий, МКФ на некоторое время потерял былой пыл «борьбы систем, борьбы за демократию» и захирел. К тому же промышленный Рур, в котором еще недавно шахты и заводы составляли основную часть ландшафта и отравляли окружающую среду, превратился в постиндустриальную зону — было разбито множество парков, построены гостиницы и крупные торговые центры, а место грязных производств заняли высокотехнологичные. (Кстати, современный экологически чистый Рур — любимое детище г-на Шрёдера.) «Классовый пафос» лишился актуальной почвы.

С годами Kurzfilmtage, оставшийся главным культурным мероприятием города, оправился, его организаторы небезуспешно опробовали новые фестивальные формы и концепции. А тут еще снова «вернулись» история и даже идеология(и), развернулась борьба с глобализацией... Материала же для этого МКФ по всему миру всегда производилось предостаточно. В 2004-м в международный конкурс было прислано 3967 фильмов из 87 стран (отобрали 68 из 35 стран, больше всего лент из США).

«Дорога Од», режиссер Мартин Мехия

Члены отборочной комиссии — специалисты высшего класса. Они хорошо знакомы и с кинематографом, и с современным искусством. Например, Кристиане Бюхнер, знаток кино и видео России и бывших советских республик, имеет и кинематографическое (Кёльнская высшая школа ме-диа), и художественное образование (Берлинская академия). Фестивальная публика — участники международного конкурса, гости, продюсеры, журналисты — самая разношерстная. Кроме начинающих кинематографистов, мечтающих о кинокарьере телевизионщиков, документалистов, тоже по большей части продающих себя и свою продукцию ТВ, а также киноманов и кинобунтовщиков сюда привозят свои работы представители contemporary art — современного искусства, — которые занимаются кино и видео. В общем, здесь можно встретить персон, друг с другом несовместимых. Поэтому одни, воспитанные на традиционных фильмах, возмущаются многочисленными экранными экспериментами, которые, как они полагают, к собственно кино не имеют никакого отношения: значительная часть представленных в конкурсе фильмов у профессиональных кинематографистов не способна вызвать ничего, кроме скрежета зубовного. Вот, скажем, мой кинематографический знакомец, специально приехавший из Голландии посмотреть, что же это такое — кинофестиваль в Оберхаузене, на второй день в ужасе вернулся назад, к тюльпанам. А другие — современные художники-авангардисты — тоже от многого в шоке, шипят и раздражаются, увидев обыкновенное киноповествование. Молодой режиссер, выпускница Академии художеств из Нидерландов, не скупилась на экспрессивные выражения по поводу самого популярного среди зрителей и многочисленных жюри фестиваля британского фильма WASP (режиссер Андреа Арнолд), рассказывающего о жизни молодой многодетной матери из рабочего района, белой англосаксонки, протестантки (так расшифровывается аббревиатура WASP). В художественных академиях учат *другому* кино — авангардному, вернее, так или иначе связанному с художественным авангардом двадцатого столетия, на который ориентировано все современное искусство (кстати, почему только на него?), эта интегральная область творчества, неизбежно вторгающаяся и на территорию кинематографа.

«Спор» («Диалог»), режиссер Вадим Захаров

Оберхаузен, действительно, принимает любые проекции сменяющих одна другую движущихся (впрочем, это необязательно — изображение может быть статично) картинок, независимо от того, на каком носителе они изначально сделаны — на целлулоиде или магнитной ленте (зрителям показывают любую продукцию — даже с DVD и BETACAM). Ограничения просты и касаются лишь длительности (не более 30 минут) и времени производства (последние три года), обязательное требование — наличие титров (некоторые гении присылают работы и без оных), чтобы было понятно, кто автор и т.д. Года два назад демонстрировали фильм, специально снятый на VHS, даже в названии студии была эта аббревиатура. Это крайнее проявление взятой на вооружение современным искусством сентенции Картье-Брессона, что главное — художник, а снимать можно и консервной банкой. Пикассо говорил что-то подобное об искусстве вообще.

WASP, режиссер Андреа Арнолд

Вот, например, видеолента «Спор» («Диалог») Вадима Захарова, живущего в Кёльне московского художника-концептуалиста. Несколько минут под аккомпанемент спора на иврите вам показывают тени колышущихся на ветру рубах и штанов. Стоит производство такого фильма не больше пятидесяти евро. С точки зрения кинематографиста, подобное зрелище — это приватное любительское, студенческое развлечение в жанре «сам себе режиссер»: мило, остроумно. Но при чем здесь кино? Возможно, чтобы успокоить кинопрофессионалов, имеет смысл сказать, что Захаров — участник Венецианской Бьеннале, одного из двух главных международных форумов искусства, автор памятника Адорно во Франкфурте-на-Майне, что он входит в элитный интернациональный список авторов современного искусства...

Кино не только искусство, а и ограниченная рамками консервативного вкуса область культурного производства, связанного с большими финансовыми затратами, массовым потреблением и поэтому столь зависимая от потребителя, что не может быть и речи об игнорировании профессиональных требований и зрительских ожиданий, о любительстве. Современное искусство же настолько независимо от вкусов публики, что может себе позволить решительно отвергнуть так называемое ремесло (ради свободного поиска?). И конфликт между арт-художниками и творцами кино неизбежен. Это конфликт базовых представлений. Впрочем, именно он придает большую остроту Оберхаузену как междисциплинарному форуму.

«Коса моей матери», режиссер Ирис Сара Шиллер

Он же, кстати, определяет и состав оберхаузенского международного жюри: с одной стороны, приглашаются опытные кинематографисты (продюсеры, режиссеры, кинокритики, историки кино или преподаватели киношкол), с другой — фильмейкеры и видеохудожники, критики того типа современного искусства, которое интересуется кинематографом и видео,

кураторы кино- и видеоотделов музеев и галерей. Понятно, что знания, опыт, воспитание этих двух групп профессионалов весьма разнятся.

Чтобы показать, что на этом фестивале считается хорошим, придется назвать фильмы-призеры этого года. Гран-при города Оберхаузена получили две картины. Колумбийский опус «Дорога Од» (Od — El camino, режиссер Мартин Мехия) — бессловесная романтическая история в духе Маркеса; все изображение тщательнейшим образом проработано на компьютере с целью превращения всех красок в бледные, декадентские; белый блик на винной бутылке на фоне черного экрана — верх эстетизма. Вторая лента — французская «Коса моей матери» (La Tresse de ma mère, режиссер Ирис Сара Шиллер) — вещь этническая, еврейская, скорбная: на экране автор, сама уже немолодая женщина, постоянно причесывает длинные седые волосы своей матери. Второй приз поделили WASP, о котором уже шла речь, и американские «Фантастические создания» (Fabulous Creatures) — компьютерная анимация кореянки Хван Ынчун, очень примитивная с точки зрения технологии, но эффектная и по-своему блестящая и глубокая, представляющая собой сборник инфантильных страхов и фантазий: впечатление, будто шаман научился обращаться с компьютером и попытался пересказать древние мифы. Призом франко-германского культурного телеканала ARTE награждена словацкая лента «1,35» Милана Балога — история любви, разрушенной советской оккупацией Чехословакии. В конкурсе участвовал кубинский фильм «О жизни» (Acerca de la vida) Игнасио Серути, показывающий, как на Кубе перезахоранивают покойников: останки вытаскивают из гробов, складывают в пластмассовые коробки, которые отправляют на склад. «Гаванский праздник» (Habana Holiday), сделанный живущим в США кубинцем Крисом Маэром, иронизирует над американской гомосексуальной экспансией на Кубу и политикой Америки: с песнями, плясками и мастурбацией американские секс-туристы прорвали блокаду Острова Свободы. Поэтичная задушевная новозеландская лента «Две машины, одна ночь» (Two Cars, One Night) Таики Ваитити — о любви, возникающей между детьми.

Приз прессы увез из Оберхаузена японский художник Канаи Кацу, чей «Сверхдокументальный фильм: Авангард Дзэнэисэнъюцу» (Super Documentary: Zeneisenjutsu) показывает на экране другое его произведение искусства — сад, разбитый на шести квадратных метрах, где создан рукотворный пейзаж с крошечными горами, реками, водопадами и карликовыми деревьями и где растут «настоящие» деревья, цветы, щебечут птицы, а в пруду плавают карпы...

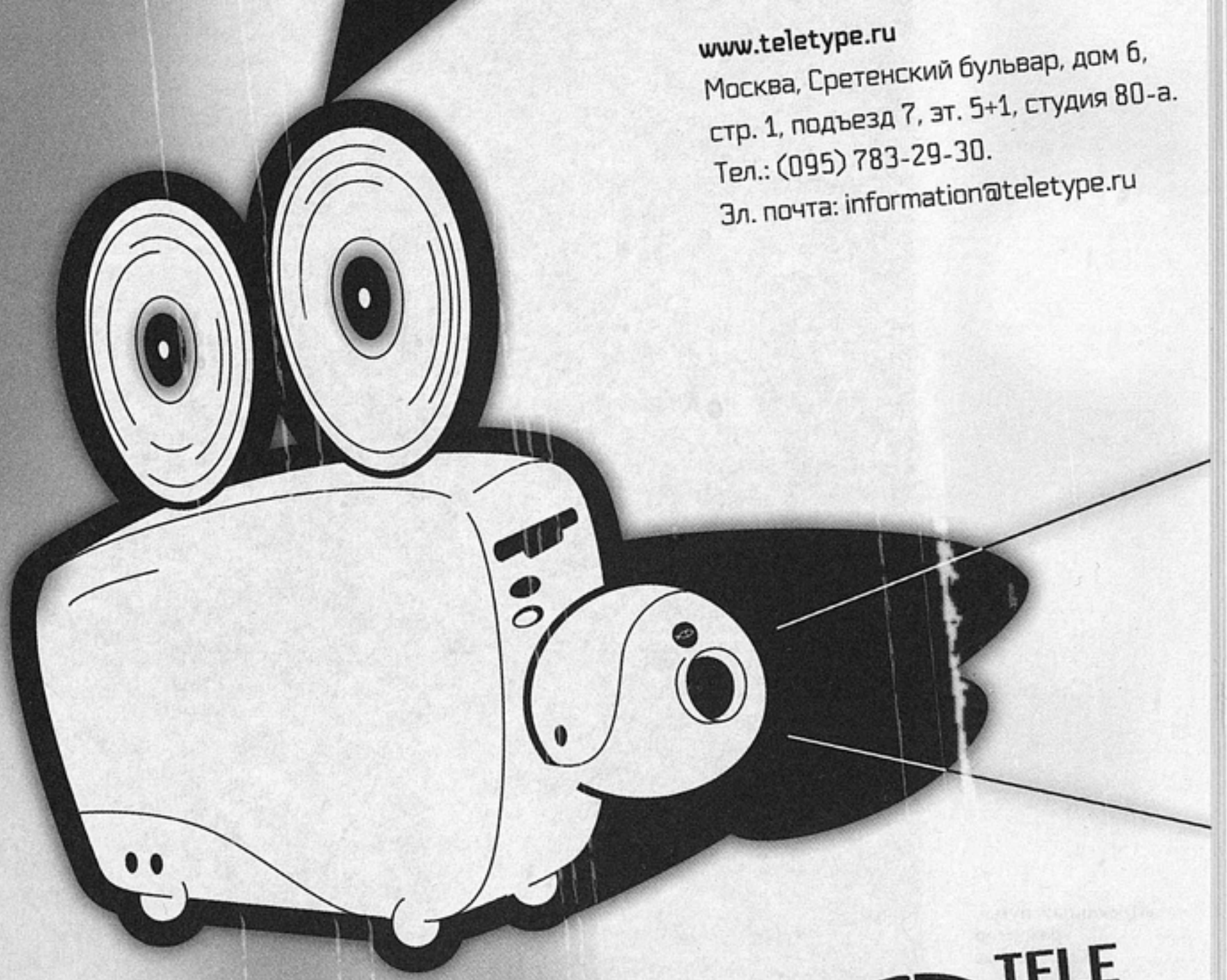
Русских работ в конкурсе было только три — меньше, чем обычно в Оберхаузене. Одна из них — «Рок-музыка» Виктора Алимпиева и Сергея Вишневского. Фильм сделан согласно канону неспектакулярного искусства, некоторые события спрятаны или неявны. Старшеклассники слушают объяснения своего учителя, показывающего им, что такое рок-музыка, которая на самом деле не что иное, как салонный джаз. Персонажи поданы в духе живописи Северного Возрождения — характер каждого максимально выявлен, и все соответствуют категориям прекрасного и возвышенного классической эстетики. Затрудняюсь сказать, насколько это ново для кино, но для современного искусства свежо.

Можно подумать, что Оберхаузен дублирует многочисленные видеофестивали (как вид современного искусства видеоарт родился из экспериментального кино и из попыток американских шестидесятников создать телевидение, альтернативное коммерческому). Однако это не так. У видеоарта, этого, как многим кажется, странного и жалкого подвида кино, полно собственных предрассудков. Вот почему свободное высказывание видеохудожников нуждается в площадке, где может встретиться с «просто кино». Возникший как *кино*мероприятие и по-прежнему позиционирующий себя именно так, Оберхаузенский фестиваль дает современному искусству такую возможность.

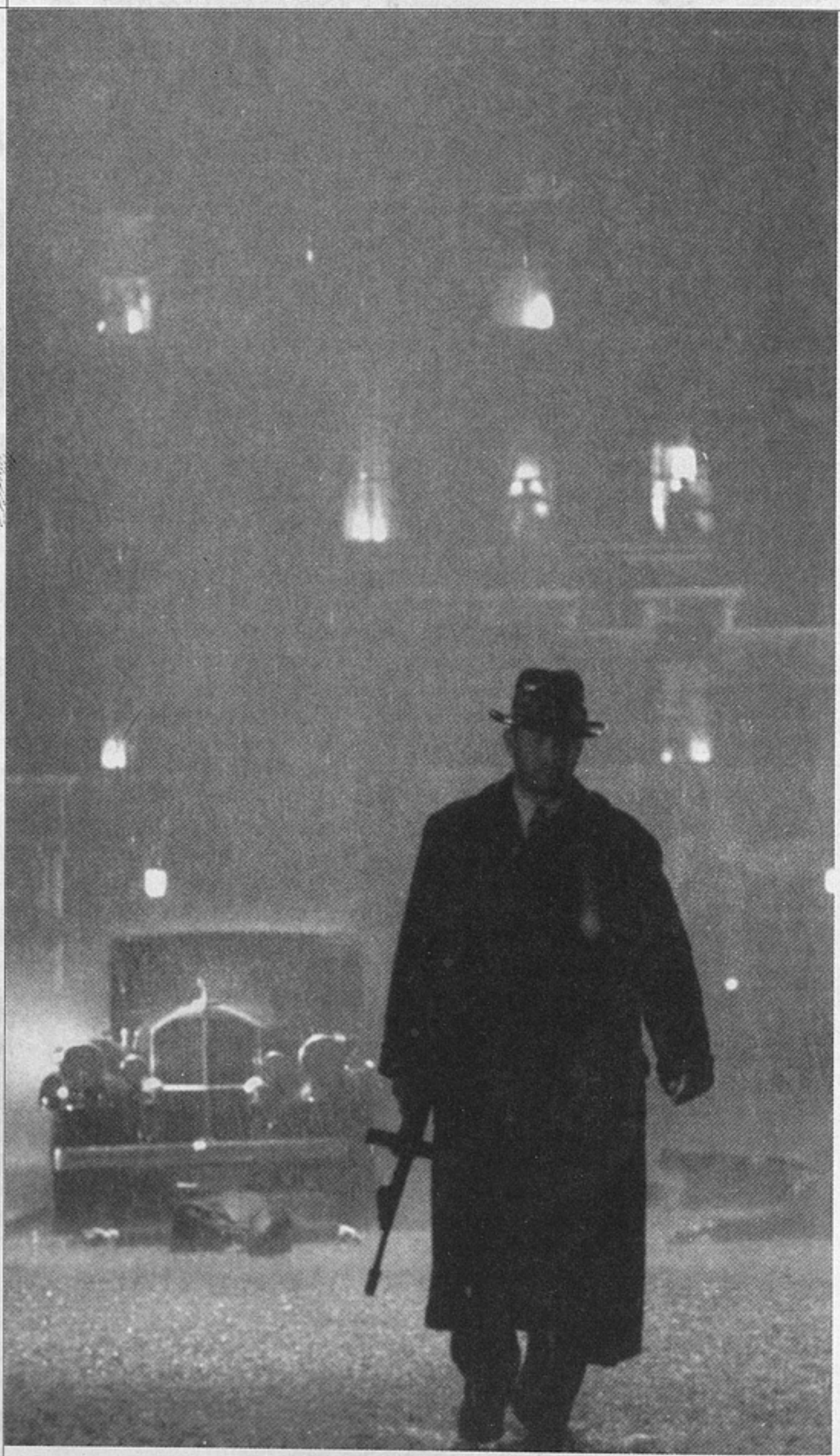
ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

TELE TYPE

www.teletype.ru
Москва, Сретенский бульвар, дом 6,
стр. 1, подъезд 7, эт. 5+1, студия 80-а.
Тел.: (095) 783-29-30.
Эл. почта: information@teletype.ru



TELE TYPE



«Проклятый путь», режиссер Сэм Мендес

ТОМ ХЭНКС:

«Я сложный человек»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЖЮЛЬЕТТ МИШО

Жюльетт Мишо. Что повлияло на ваше решение сняться в чистой комедии «Игры джентльменов» («Убийцы леди»)?

Том Хэнкс. Я давно приглядывался к сценарию, написанному братьями Коэн как римейк знаменитого фильма Александра Маккендрика «Убийцы леди». Его собирался делать Барри Зонненберг. Но мысль о съемках в римейке сама по себе мне не очень нравилась. Однако когда я узнал, что Коэны решили сами снимать картину, я без колебаний дал согласие. На мой взгляд, Коэны принадлежат к той категории мастеров, которые делают настоящее авторское кино. Я люблю режиссеров, обладающих собственным взглядом на мир, индивидуальным, ни на кого не похожим представлением о природе кино: такие авторы предлагают мне работу, позволяющую каждый раз обновить мою творческую палитру, заставляют попробовать сделать что-то, чего я прежде не делал и даже не предполагал, что могу... Короче говоря, как было не согласиться, ведь Коэны для всего этого подходят лучше других!

Жюльетт Мишо. Какой из их фильмов произвел на вас самое сильное впечатление?

Том Хэнкс. «Фарго». Коэны сняли четыре или пять картин, ставших классикой. И даже если теперь они в чем-то и флиртуют с Голливудом, они все равно никогда не жертвуют своей независимостью, которая позволяет им пренебрегать правилами и любить чокнутых, но симпатичных героев. Мне нравится, как они показывают разные слои общества. Это весьма характерно и для фильма «Игры джентльменов», в котором действует целый сонм персонажей, представляющих не только разные социальные группы, но и разные расы. Коэны — упрямые люди. Они сами пишут сценарии, сами доводят работу до конца. Их фильмы недороги. Они по-прежнему, как и в самом начале пути, — бунтари, которые не принимают себя всерьез. Так что, если вернуться к вашему первому вопросу, я вновь отвечу: да, я просто не смог не согласиться поработать с братьями Коэн.

Жюльетт Мишо. Как прошла ваша первая встреча с ними?

Том Хэнкс. Коэны пришли в мой маленький кабинет в Лос-Анджелесе. (Живут они в Нью-Йорке.) Я видел их в первый раз и поэтому задал глупый вопрос: кто из них Джоэл, а кто Этан? Я до сих пор их путаю. (*Смеется.*) Но у меня сразу сложилось впечатление, что мы давно знакомы, ибо Мэри Софр, художница по костюмам на фильме «Останови меня, если сможешь», в котором я снимался, работала с ними и много рассказывала об их манере ишачить.

Жюльетт Мишо. Что вас больше всего удивило во время съемок?

Том Хэнкс. Тот факт, что работа протекала спокойно, на площадке царила

гармония. Вероятно, потому что Коэны всегда работают с одной и той же съемочной группой. Но шутки в сторону: теперь я их различаю. Я знаю, что Джоэл выше ростом, что он всегда находится около камеры и у монитора и это он руководит техническим персоналом. Этан тоже всегда поблизости и следит за тем, чтобы все было, как они задумали. Он очень хорошо разговаривает с актерами, точно подсказывает какие-то важные вещи. Так, например, посоветовал мне не злоупотреблять смехом. Раскованная атмосфера на съемке объясняется также тем, что режиссеры приходят на площадку хорошо подготовленными. Мне пришлось делать в каждом эпизоде только то, что было написано в сценарии, а это, поверьте, далеко не всегда бывает. Но такая точность не мешает им прислушиваться к мнению других, к предложениям, возникающим на ходу. Они не принуждают актера делать то, что ему не близко, и всегда готовы обсудить любые идеи.

Жюльетт Мишо. Какие актерские приспособления помогли вам создать образ чудаковатого героя, столь отличный от всего, что вы играли прежде?

Том Хэнкс. Я никогда не видел Алека Гиннесса в «Убийцах леди» Александра Маккендрика, но мне было известно, что Коэны хотят в своем фильме сохранить присущую оригиналу театральность. Таким образом, характер персонажа был на восемьдесят пять процентов зафиксирован в сценарии, к примеру, его речь, напичканная цитатами из Эдгара По. А все, что сопутствует раскрытию образа, — пластика героя, походка, жесты, акцент — потребовало плотного сотрудничества с Коэнами. Они высказались, например, за то, чтобы у меня были вставные зубы. Потом я им показал свои фотографии из фильма «Он знает, что ты одинок». И мы вместе решили, что у меня должна быть небольшая бородка. Что касается одежды, то режиссеры настаивали на том, чтобы я носил плащ-пелерину — ту, на которой потом буду висеть в финале на мосту. Вместе с Мэри Софр мы добавили другие предметы туалета, разные аксессуары. Действие фильма происходит в жаркое время года в районе Миссисипи, и хотелось, чтобы походка моего героя была медленной, чтобы двигаться ему было тяжело.

Жюльетт Мишо. Эксцентричность этой роли намекает на поворот в вашей карьере...

Том Хэнкс. Эта эксцентричность не была самоцелью. Разумеется, мой герой чокнутый, но все его поступки вполне объяснимы с точки зрения логики. Я долго думал, почему этот человек так любит Эдгара По. Потом решил, что он очень высокого мнения о своем интеллекте, вероятно, написал когда-то диссертацию о творчестве По и считает себя специалистом, но, вероятно, уже лет пятнадцать не читает лекции. Он себя называет Голдуайтом Хиггинсоном Дорром, хотя его настоящее имя Эйс Маккой. Но я не считаю, что он обманщик. Прежде говорили, что я не способен играть отрицательных персонажей — из-за того, что слишком рационально подхожу к роли, могу настолько хорошо понять и объяснить поведение злодея, что это уже смахивает на его оправдание. Что касается Эйса из «Игры джентльменов», я его тоже понял: герой просто нашел способ быстро разбогатеть. Если эта роль поможет мне получить роли других симпатичных психов, я буду только рад.

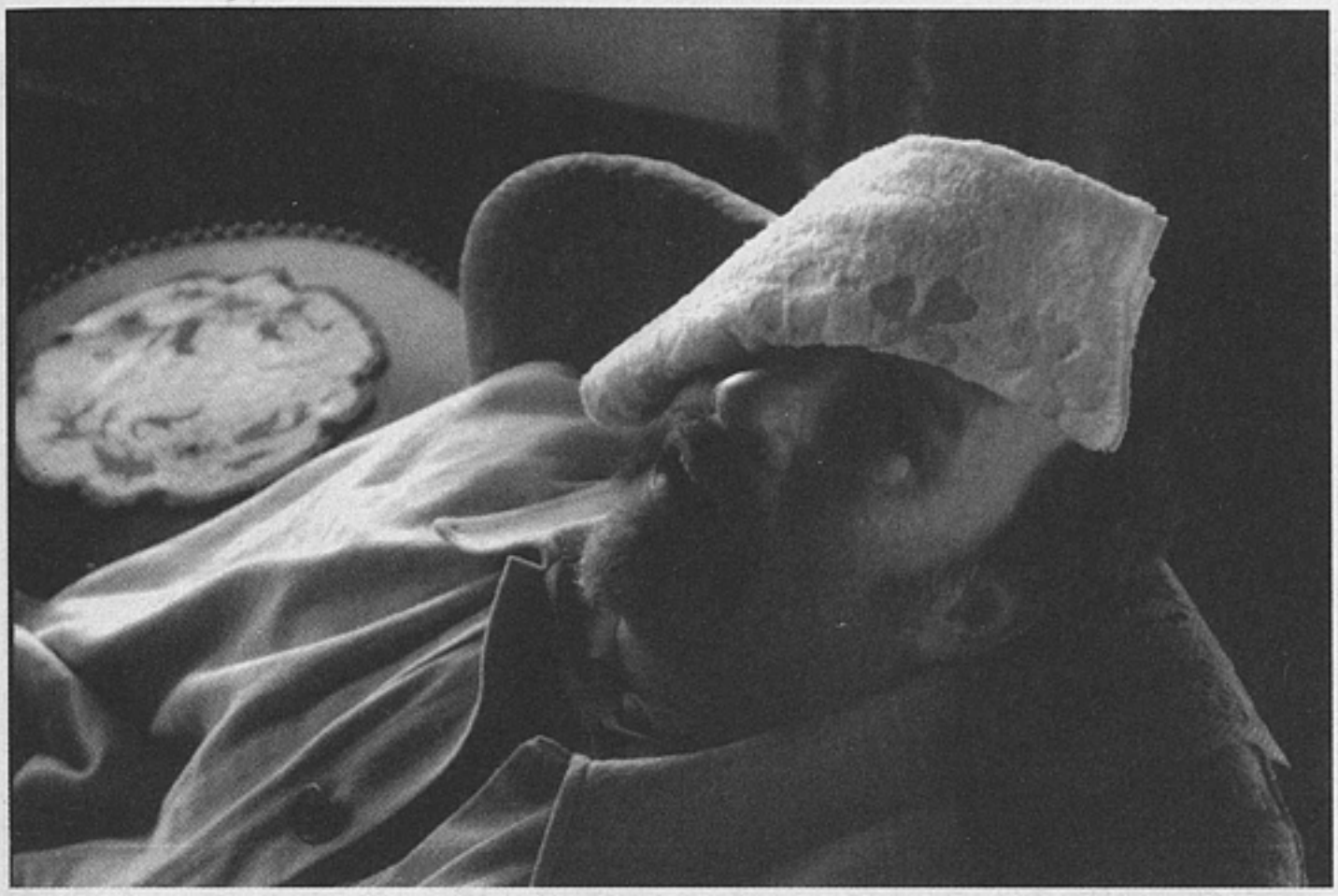
Жюльетт Мишо. Вас раздражает, что вас считают благовоспитанным господином, соблюдающим все приличия?

Том Хэнкс. Но не в такой степени, как Мэг Райан, которая была в ярости, оттого что ее считали лишь «милой барышней». (*Смеется.*) Моя мать действительно научила меня хорошо себя вести, верно также, что я не позволяю себе дома ругаться при детях. Но, уверяю вас, я могу, как и все, быть в дурном настроении, и многие отнюдь не считают меня приятным парнем! В фильме «Игры джентльменов» куда симпатичнее выглядит играющая старую даму Ирма П. Холл.

Со временем люди сумеют лучше оценить сложный характер моих героев. Вот именно, дамы и господа присяжные заседатели, я сложный человек! Мне только неохота доказывать, что я гожусь на ту или иную роль. Когда я захотел сняться в «Неспящих в Сиэттле», мне пришлось доказывать, что я могу играть современного романтичного героя.

Жюльетт Мишо. «Игры джентльменов» обозначают ваш возврат к комедии. Как вы выбираете фильмы — имеете ли особые пристрастия к каким-то жанрам?

Том Хэнкс. Я ничего не загадываю и мечтаю лишь об одном: не повторяться. С самого начала я стремился к этому. За ролью в «Большом» — а я снялся в картине, когда мне было уже почти тридцать — последовал ряд малозначительных ролей, это общеизвестно. Когда я узнал, что Пенни Маршалл, постановщик «Большого», ищет актера на роль тренера в картине «Их собственная лига», я все сделал для того, чтобы доказать, что могу выглядеть настоящим мачо, это был единственный случай, когда я сделал выбор по расчету. Я потолстел, научился сплевывать сквозь зубы — словом, я мечтал получить роль. Все ждали, что я провалюсь, ибо я уже потерпел фиаско в картине «Костры тщеславия» — ситуация была похожей: все тогда тоже предупреждали меня, что я не гожусь на роль героя. Снявшись в «Их собственной лиге», я не очень-то убедил критиков, и тем не менее после этого фильма мне стали предлагать серьезные роли. Стало быть, мой выбор определяется спросом.



«Игры джентльменов», режиссеры Джоэл и Этан Коэны

Жюльетт Мишо. Глядя на вас на экране, всегда чувствуешь, что вы сами получаете удовольствие от игры. Изменилось ли это ваше самоощущение на протяжении последних лет?

Том Хэнкс. Снимаясь, чувствуешь себя, словно на арене цирка. На площадке полно людей, стоят грузовики, дают бесплатную еду, потом начинается представление — собственно сама съемка, за которой часто следуют аплодисменты. Мне очень нравится выступать в цирке, играть клоуна. Но постепенно, с годами это чувство неизбежно сопровождается все более напряженным внутренним поиском. Меня все более устраивает ритм работы над фильмом, продиктованный моим личным актерским инстинктом на всем протяжении съемочного дня. Подчас, даже если во мне нет нужды, я говорю себе: «Сейчас самое время появиться на съемочной площадке» — просто возникло ощущение, что мое внутреннее состояние требует определенного равновесия. И наоборот, бывают минуты, когда мне нужно уединиться, чтобы обрести вдохновение, подзарядиться — от самого себя. Для меня важнее всего понять, чего от меня добиваются. Если понял, я особенно хорошо играю, точно произношу свой текст. При этом могу одинаково сыграть пятнадцать дублей. Так ведь бывает! Сегодня я, не лукавя, могу сказать, что во время съемки никого не вижу вокруг — ни главного оператора, ни его ассистентов. Это не означает, что я забываю и себя, нет, это скорее объясняется

стремлением наиболее полно раскрыть образ своего героя, внезапно обретающего плоть и кровь. Потрясающее чувство! И еще я думаю, что мне очень помогло в жизни общение с такими партнерами, как Салли Филд, Пол Ньюмен, Хелен Хант, Леонардо Ди Каприо, Ирма П. Холл (она изумительна, живая энциклопедия истории США) и Кэтрин Зета-Джонс, с которой я только что снялся в «Терминале» Стивена Спилберга.

Жюльетт Мишо. Вы часто говорили, что стали актером, потому что этому способствовала жизнь в неблагополучной семье...

«Игры джентльменов», режиссеры Джоэл и Этан Коэны

Том Хэнкс. Мои родители разошлись в начале 60-х. Потом они много раз сходились снова. Два моих брата и сестра остались с отцом-поваром, мы оказались в разных семьях. Меня любили. Я вырос в великолепном месте — в бухте Сан-Франциско. Но был предоставлен сам себе. Быть может, действительно, будь моя жизнь более стабильной, я бы не испытывал такой тяги к воображаемому миру.

Жюльетт Мишо. А когда вы почувствовали, что этот воображаемый мир может оказаться вашим, если вы придете в кино?

Том Хэнкс. Думаю, я влюбился в кино, впервые увидев классические ленты Капры, вестерны... И по телевизору, и в кинотеатре. Была еще сеть PBS, которая показывала иностранные картины — Куросавы, французов, итальянцев. Отец брал меня с собой в кино посмотреть «бессмертных»: Джона Уэйна, Бетт Дэвис, Генри Фонду ... В их фильмах я искал отражение того мира, в котором жил. В школе я играл в драмкружке, позже бросил колледж и вступил в общество Great Lakes Shakespeare Festival. На протяжении нескольких лет я посещал спектакли всех театральных школ Сан-Франциско. Один день я смотрел Мольера, на следующий день — О'Нила. Я испытывал удовольствие еще до того, как раздвигался занавес, догадываясь, что за занавесом находятся люди, в ожидании той минуты, когда начнется представление, в котором они не имеют права на ошибку. Таковы были мои первые ощущения от театра и кино — до того момента, когда я понял, что все это не магия, а настоящая профессия и что ею можно к тому же зарабатывать на жизнь. Потом появилась уверенность, что я должен стать театральным актером. Кстати, я, вероятно, вернусь на сцену, когда подрастут два младших сына: одному сейчас четырнадцать, другому девять[1]. Мы с Ритой Уилсон[2] активно поддерживаем Шекспировский фестиваль в Лос-Анджелесе.

---

[1] У Хэнкса четверо детей. — *Здесь и далее прим. Studio.*

[2] Жена Хэнкса — актриса, с которой он встретился на съемках «Волонтеров».

Жюльетт Мишо. Вам было легко, когда вы дебютировали?

Том Хэнкс. Едва я понял, что создан для театра, мне стало хорошо. И с тех пор мне всегда хорошо на сцене. А вот один раз я работал с 9 до 17 часов, заменяя приятеля — консьержа в отеле. Мне казалось, что умру от скуки!

Жюльетт Мишо. Что вы почувствовали, когда впервые увидели себя на экране?

Том Хэнкс. Я просто радовался, что у меня есть работа. (*Подумав.*) Видя себя на экране, я всякий раз чувствую разочарование.

Жюльетт Мишо. Какая роль, по-вашему, больше всего удалась вам?

Том Хэнкс. Подчас от меня требовали того, что уводило меня далеко от меня самого — в эмоциональном плане. Так было на «Спасении рядового Райана», «Филадельфии», «Он знает, что ты одинок». Три этих фильма изменили мой подход к некоторым вещам, словно пришла пора задать себе некоторые вопросы. «Филадельфия» заставила меня всерьез задуматься над тем, что такое подлинная гуманность. Что такое любовь? Как пережить осознание, что ты смертен, что скоро тебя не станет? Эти вопросы, которые мучили моего героя, подтолкнули меня к поиску смысла жизни — я, надо признаться, абсолютно не был к этому готов. «Спасение рядового Райана», с одной стороны, принесло мне чистое, ни с чем не сравнимое удовольствие: работа со Спилбергом — это работа со Спилбергом! Однако в процессе этой работы я, с другой стороны, пережил тяжелейшие минуты — я столкнулся с жестокостью мира, я встретился с людьми, пережившими войну... Фильм «Он знает, что ты одинок» принес другие сложности: роль потребовала от меня всерьез осознать, что такое не жить, а выжить, как справиться с физическими трудностями... После каждой из этих картин мне необходимо было время, чтобы прийти в себя.

Жюльетт Мишо. Какие воспоминания оставила работа в «Форресте Гампе»?

Том Хэнкс. Пока мы снимали, я испытывал огромное волнение, все во мне вибрировало. В течение многих недель мы без остановок работали, при этом

«Проклятый путь», режиссер Сэм Мендес

стояла страшная жара. Уже во время репетиций мы, актеры, поняли, чего от нас добиваются. У нас был напряженный застольный период: режиссер Роберт Земекис, автор сценария Эрик Рот, все актеры, снимавшиеся в фильме, часами обговаривали каждую сцену, логику поведения героев. Мы продолжали этим заниматься и во время съемок. Боб[3] подходил ко мне и спра-

[3] Земекис.

«Игры джентльменов», режиссеры Джоэл и Этан Коэны

шивал: «Том, как может поступить Форрест в данной ситуации?» Моя задача состояла в том, чтобы знать, что делает мой герой во *всех* ситуациях. Создание образа напоминало работу над ролью инопланетянина. Приходилось смотреть на мир с иной точки зрения. Действие «Форреста Гампа» протекает в прошлом, которое мы не можем изменить, как бы ни хотели. Это был определенный отрезок времени в жизни всех нас, и это невозможно забыть. Мы понимали, что снимаемся в важном фильме.

Жюльетт Мишо. «Форрест Гамп» принес вам второго «Оскара» через год после «Филадельфии». Только Спенсер Треси получил подряд два «Оскара». У вас тогда не закружилась голова?

Том Хэнкс. Я в те годы очень много работал. Так что об «Оскаре» быстро забыл. Да о нем и вообще-то недолго помнишь. Он разве что позволяет начать осуществление более личных, выношенных именно тобой проектов. Вслед за «Форрестом» я снимался в «Аполлоне-13», из которого возник телесериал «С Земли на Луну», на котором я был еще и продюсером. А в промежутке между фильмом и сериалом я поставил «То, что ты делаешь». Потом с удовольствием озвучил ковбоя Вуди в анимационной «Игрушечной истории». Каждый ребенок мечтает стать астронавтом, ковбоем, солдатом... Я осуществил все эти мечты...

Жюльетт Мишо. Сегодня вы вступили в пантеон звезд. Как вы сами обозначаете там свое место?

Том Хэнкс (*с очень важным видом*). Как кинозвезды. (*Смеется.*) Но дома я веду себя как самый обычный человек. Мы живем в Лос-Анджелесе, городе, где остро понимаешь, что такое кинопромышленность и где быть актером банально. И потом, у меня нет «окружения»: никаких телохранителей, секретарей и помощников. Только верная пресс-атташе и импресарио... Я делаю все, чтобы остаться нормальным человеком.

Жюльетт Мишо. Вы создали вместе с женой кинокомпанию, которая выпустила очень успешную «Свадьбу по-гречески». Вы вложили в этот фильм свои личные средства, подобно Гибсону с его «Страстями»?

Том Хэнкс. Увы, нет. Если бы мы так поступили, то обеспечили бы себя до конца жизни! (*Смеется.*) «Свадьба» и фильм Мела имеют лишь то общее, что, в отличие от обычной голливудской продукции, представляют иную экономическую модель. Эти картины, особенно наша, сделаны на скромные деньги и независимо от студий-мейджоров. «Свадьба» доказывает, что фильм, снятый от души, по зову сердца, может обойтись без звезд и привлечь большую зрительскую аудиторию.

Жюльетт Мишо. Вы закончили «Терминал» со Стивеном Спилбергом. Что это за кино?

Том Хэнкс. Я играю жителя выдуманной страны на Балканах (опять герой, говорящий с акцентом), всегда мечтавшего провести каникулы в США. Его мечта наконец сбывается, но, пока он путешествует по Штатам, в его стране побеждают коммунисты, и его паспорт становится недействительным. Он задержан в аэропорту. И ему приходится девять месяцев прожить в международном терминале. Это очень человечная комедия, без стрельбы, преследований на вертолете и тому подобных эффектов. В ней разговор идет только о чувствах...

Жюльетт Мишо. Вы в четвертый раз работаете со Спилбергом. Расскажите о нем.

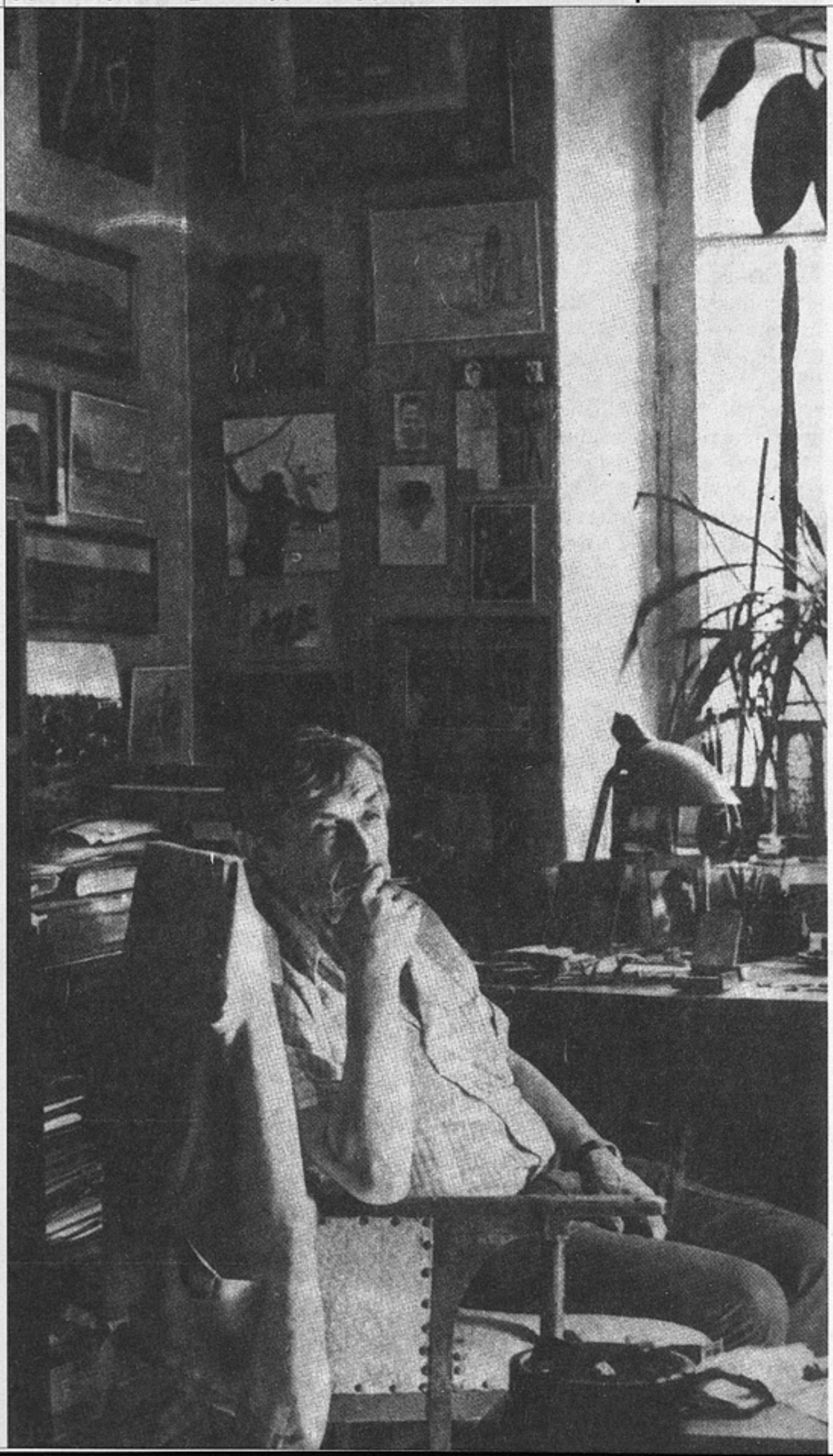
Том Хэнкс. Мы с ним настолько привыкли друг к другу, что не мешаем друг другу, даже находясь в одной комнате с книгой в руках. Наши жены — лучшие подруги, что нас особенно сблизило. По вечерам мы вместе ужинаем в ресторане. Хотя если бы все зависело от Стивена и меня, мы остались бы дома смотреть телик. (*Смеется.*)

Жюльетт Мишо. Стивен Спилберг, Рон Говард и Роберт Земекис — три выдающихся режиссера в вашей карьере и три символа голливудского кино. Чем объясняется, по-вашему, привлекательность их фильмов для зрителей?

Том Хэнкс. Боб Земекис и Рон Говард – прямые последователи Стивена. В их жилах течет кинематографическая кровь. У них поразительная способность заставить зрителя замереть на месте. Это режиссеры, обладающие молодым, живым умом, они никогда не остановятся на достигнутом. Стивен потрясающе плодовит, в нем как будто пружина какая-то, которая вмиг «выстреливает», и он стремительно переходит от одного фильма к другому. Это гениальный исследователь, умеющий прекрасно приручать классические, давно изобретенные кинематографические правила. А Боб находится в постоянном поиске новых кинематографических форм. И на «Форресте Гампе» он главным образом этим и занимался. Мы вместе только что сделали «Полярный Экспресс». Я играю проводника поезда, который увозит мальчика в страну Санта-Клауса. Фильм делался с помощью нового метода, который позволяет кадры, снятые на натуре, переработать с помощью цифровой техники. С Роном я встретился, играя эпизод в сериале «Счастливые дни». Потом он взял меня на «Всплеск». Он верит в жанровое кино и старается делать его свежо, небанально, динамично. В «Исчезнувших» он убедительно соединяет триллер и вестерн. На «Аполлоне-13» мне казалось, что он злоупотребляет научным жаргоном, но он ответил: «Нет же, используя непонятные слова, мы заставим зрителя думать, что это нечто очень важное». Общее у всех этих трех режиссеров — любовь к актерам, которым они умеют создать оптимальные условия для работы

Studio, 2004, mai, № 201

Перевод с французского А.Брагинского



Виктор Некрасов.
Киев, 1974

ВЛАДИМИР РЯБЦЕВ

Тот самый Некрасов...

ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ОЧЕРК

Подвалы сознания — это его, Виктора Платоновича, выражение — лабиринт непредсказуемый, загадочный...

Украинское село под Каневом. Ноги мягко утопают в горячей серой пыли, тяжелые дождевые капли ударяют в нее, прыгают и рассыпаются на мелкие шарики, ливень — с черной тучей, молниями и оглушающим громом — и камышовый навес над прилавком деревенского базарчика... Вот и сейчас явственно ощущаю вкус ядреного «бурякового» самогона, черного крестьянского хлеба и терпкий запах степных, с розовым перламутровым отливом, громадных помидоров, которые мы с ним ели, разламывая на части и посыпая крупной зеленой солью белые пузырьки на изломе.

Через много лет при нашей случайной и, как это часто бывает, суетной встрече он тоже почему-то вспомнил и об этой грозе, и о помидорах...

Как давно это было. Звучит непривычно — в прошлом, в нашем веке.

А в самом начале нового века, в 2001-м, ему бы исполнилось девяносто. И ведь почти никто не вспомнил, не заметил.

Началось все летом 1964-го...

Третий год учебы на режиссерском по обычаю должен завершиться студенческой практикой. Меня посылают в Киев, на Украинскую студию кинохроники. Фильм, на котором мне предстоит работать, уже имеет название — «Перекаты». Так написано на первом листе режиссерского сценария. Мой наставник — режиссер Нахманович Рафаил Аронович.

«Похвальное желание трудиться — одно из самых патологических проявлений человеческой натуры», — добродушно замечает он в ответ на мою просьбу отдать мне один экземпляр сценария.

Нахманович оценивает мою реакцию и добавляет, что режиссерские разработки — «чтоб вы знали!» — пишутся лишь для студийного планового отдела и бухгалтерии. О чем фильм, «если кому-то не терпится узнать об этой стороне предстоящего творческого процесса», он и сам не знает. Об этом лучше всего спросить у автора. А автор (Нахманович смотрит на часы) должен появиться с минуты на минуту.

Разговор происходит в порту, на палубе небольшого катера-теплоходика. Его отдали в распоряжение киногруппы на несколько недель. Через час мы отплываем в экспедицию.

Кое-что о наших планах мне известно. Героем фильма должен стать бывший фронтовик, работающий механиком на земснаряде. Земснаряд — это плавучий экскаватор. С его помощью расчищают мели на днепровских перекатах. Механика зовут Степан.

...Через час на причал влетает «Волга», лихо тормозит у нашего борта. Дверца такси распахивается, наружу высовываются длинные ноги в светлых

джинсах. Вслед за ними появляется и сам пассажир, выпрямляется. На сгибе руки висит докторский саквояж. Несколькими легкими прыжками мужчина преодолевает решетчатый трап и оказывается рядом с нами.

Его можно было бы принять за юношу — худощав, поджар и элегантен. Истинный возраст выдают седые пряди, выбивающиеся из густой волнистой шевелюры, и резкие морщины, пересекающие лоб и щеки под скулами. Мужчина протягивает мне руку — узкую костистую сухую ладонь.

— Некрасов. Виктор Платонович.

Я вспоминаю, что это его совсем недавно, решительно взявшись за культуру, с высокой трибуны бранил Хрущев. И шуткой, весельчак, припечатал: «Я говорю не о том писателе Некрасове, которого вы все знаете».

...Позади две недели съемок. С утра зарядил дождь. Катер стоит в каком-то безлюдном месте, уткнувшись носом в береговой песок уютного затончика.

Я валяюсь в каюте, читаю «В окопах Сталинграда». Книжку дал мне Нахманович. На форзаце автограф: «Рафе — с любовью. Автор». Лаконичная надпись легко запоминается, как и почерк — округлая скоропись с легким наклоном влево.

Поневоле наблюдаю за Некрасовым — его каюта находится прямо напротив моей. На столике аккуратно разложены бритвенные принадлежности — зеркало, мыло, помазок, к спинке стула привязан ремень для правки лезвия. Виктор Платонович, как я знаю, бреется трофейной, золингенской стали, опасной бритвой.

Выбрить узкую полоску над верхней губой, оставив чуть пониже тоненькие «пижонские» усики, пройтись по ним маленькими маникюрными ножничками, согласитесь, непростая задача. Занятие это требует внимания, ловкости и, я бы сказал, некоторой любви к собственному отражению в зеркале. Все стало на свои места после того, как я случайно узнал от Орлянкина, нашего оператора, что Некрасов до войны работал в театре, актерствовал...

Покончив с бритьем, автор заглядывает ко мне. Замечает книжку, вертит ее в руках. Хмыкает. Интересуется, знакомо ли мне такое понятие, как «настольная книга». На прощание произносит замысловатую тираду о «несомненной пользе для молодых и пытливых умов, проистекающей из каждодневного чтения классиков российской словесности». У «классика» отличное настроение. Что-то напевая, уходит. Я продолжаю чтение.

До сих пор хорошо помню свои первые впечатления от «Окопов».

Поначалу досадуешь на множество специальных военных терминов — автор не делает никаких попыток их расшифровать. Но по мере чтения начинаешь ощущать, как затягивает этот магический словесный поток с его рваной, скачущей ритмикой и неожиданными, ошеломляющими воображение деталями окопного быта.

Вот и сейчас, спустя много лет, читаю «Окопы».

Детали загадочным образом становятся пружинами эпизодов, эпизоды — событиями. Начинаешь почти физически существовать внутри этой жизни и понимать главное: война — это работа. Страшная, противоестественная, жуткая работа.

Начало этой истории напоминает традиционную завязку авантюрного романа. Это произошло через год после окончания войны. Некий молодой человек появляется в редакции журнала «Знамя» и умудряется вручить рукопись своего литературного произведения главному редактору, живому классику — Всеволоду Вишневскому. О новоявленном писателе известно лишь, что он фронтовик, бывший лейтенант, инвалид войны — ранен в правую руку. Новых знакомых уверяет, что стал писать с единственной целью — разработать поврежденные связки. Некрасов чудовищно худ, похож на провинциального актера, носит черные усики, обаятелен и интеллигентен.

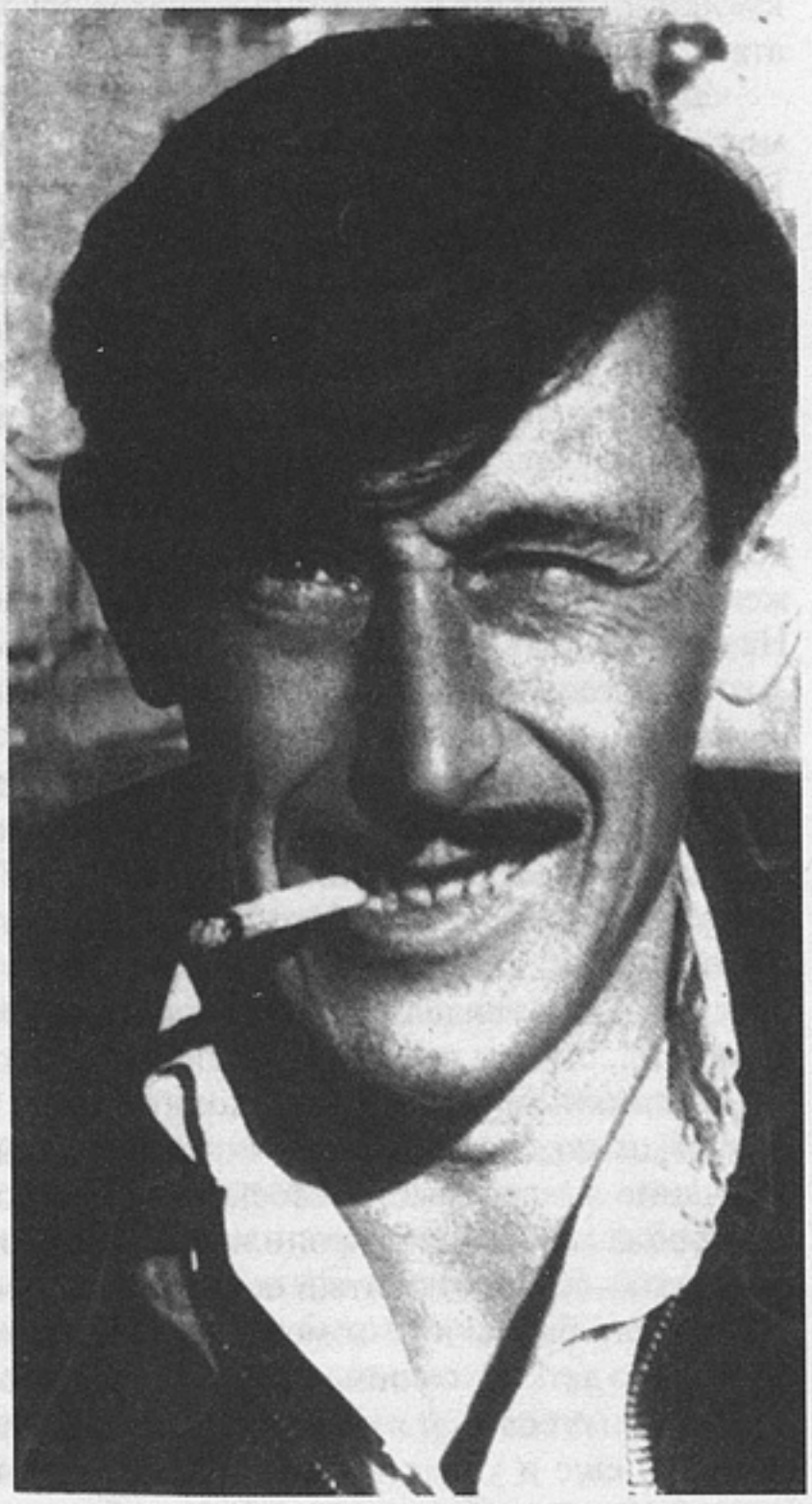
Уже в конце 1946-го состоялся литературный дебют — всесильный «генерал» от советской литературы размещает написанный Некрасовым роман

«Сталинград» (с запасным подзаголовком «На кра́ю земли«) в трех номерах журнала.

Публикация, как говорится в таких случаях, наделала много шума. Автора — неслыханное дело! — заочно принимают в Союз писателей.

Александр Фадеев брюзжит: «Сталинград» — роман?!» Ему вторят критики: никому не известный автор со знаменитой фамилией хотя и безусловно талантлив, но где широта взгляда? Дальше своего брустве́ра ничего не видит...

Многоопытный Фадеев знает, о чем говорит. Отдадим ему должное — ни разу не упоминает о том, что в записках офицера (а роман написан именно в такой форме) нет и намека на «руководящую и направляющую роль партии» (сам вдоволь нахлебался, замучившись вставлять эту самую роль во второе издание «Молодой гвардии«). И еще одна непростительная для того времени оплошность! Верховный Главнокомандующий, «вдохновитель и организатор всех наших побед», если и упоминается, то мельком, в нескольких малозначительных фразах.



Виктор Некрасов

Роман вскоре издают отдельной книгой. Теперь он называется иначе — «В окопах Сталинграда», повесть. Так скромнее.

И тут происходит неожиданное — «Окопы» выдвигают на Сталинскую премию. Однако в последний момент Фадеев, председатель Комитета по Сталинским премиям, подстраховывается и на всякий случай вычеркивает фамилию Некрасова из списка кандидатов...

О непредсказуемости Сталина написано много.

В 1947 году писатель В.П.Некрасов становится лауреатом. Выше — некуда! Сталинская премия означает особую обласканность властями, вхождение в клан неприкасаемых, пример для подражания, тиражи, известность.

И еще одна забавная деталь. Рассказывают, что через несколько лет после описанных событий пьяненький Фадеев за рюмкой сознался Некрасову в своем давнишнем грехе. Восхитился феноменальной памятью Сталина: «Сам ведь вспомнил!»

Об операторе Валентине Ивановиче Орлянкине знаю только, что он бывший фронтовой кинооператор. Коллеги успели снять потрясающий эпизод из его военной жизни. Я видел эти кадры — полумертвого Орлянкина бережно извлекают из люка дымящегося танка. Передают кому-то его рабочий инструмент — небольшую, работающую от пружинного завода «каэс-

ку», кинокамеру КС, — кинооператор «сходил» за репортажем в танковую атаку...

За ним интересно наблюдать во время так называемых событийных съемок, где люди ведут себя непредсказуемо. Цепко держит «Конвас», снимает. Правого глаза не видно — зажат резиной видоискателя. Выпученный левый вращается в глазнице, высматривая внезапные изменения в кадре. Ничего не упускает из виду. Закончив съемку, резким движением опускает камеру и произносит неизменное: «Всё! Отстрелялись!»

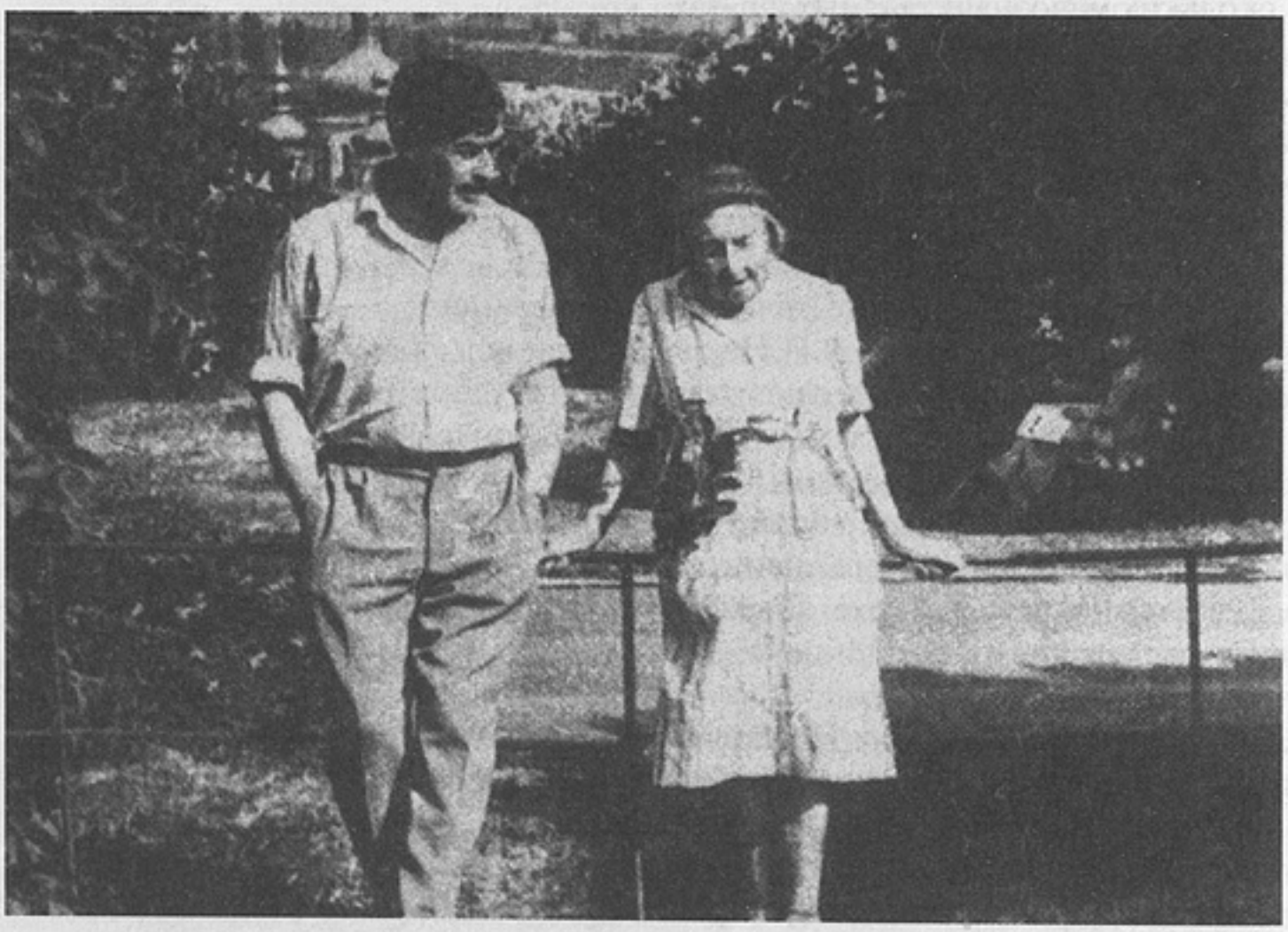
Одно свойство объединяет всех бывших фронтовиков — не любят говорить о войне. Между собой — да, но все «не о том», как может показаться постороннему.

Помню один вечер. Мы сидим на палубе втроем — двое наших «стариков» и я. Проплываем Триполье. Завораживающее, почти бесшумное движение, журчание речных струй. Над береговыми кручами скользит луна. Нас несет вдоль этих древних берегов, как во сне.

Смеются. Заговаривают о мелочах фронтового быта, понятных и интересных только им: о разнице в кормежке и о пайках, о шоколаде, который можно было найти в окопах у немцев, о хороших сигаретах. Среди «трепа» вдруг проскальзывает деталь, которая запоминается мне своей жутковатостью. Самые яростные бои, говорит Виктор Платонович, шли зимой в районе Тракторного завода. Хоронить убитых, что с той, что с другой стороны, было некогда, да и негде. На замерзшие трупы перестали обращать внимание. Некрасов увидел как-то солдат, развлекающихся «футболом». Мячами служили... головы трупов. Их сшибали ударом сапога...

Орлянкин покидает нас, уходит в свою каюту. Мы остаемся. Некрасов со вздохом сожаления поворачивает за горлышко опустевшую бутылку и неожиданно заговаривает о своей недавней поездке в Сталинград. На окраинах города до сих пор сохранилось много развалин, остался прежним Мамаев курган — сухой, набитый осколками, поросший мелким кустарником.

— Если бы мы в 43-м могли узнать о том, что произойдет хотя бы через несколько лет!.. Что война продлится еще полтора года, а Днем Победы станет 9 мая... А если бы я смог, как сейчас, не только вернуться в те подвалы и окопы, а еще и увидеть своих друзей?.. Допустим — встретил, увидел... — развивает мысль Некрасов. — Но как бы я доказал им, что вернулся из будущего, из нашего, 64-го года? Чем доказать? Китайским термосом? Транзистором? Газетой «Волгоградская правда» с портретом Хрущева?..



Виктор Некрасов с матерью Зинаидой Николаевной. Киев, 60-е годы

Я вспомнил об этом разговоре через несколько лет, когда прочитал новый рассказ Некрасова «Слу́чай на Мамаевом кургане». Там все это и описано — фантастическое путешествие во времени, в свое прошлое. Удивительный рассказ — тоскливый, с горчинкой, ни на что из ранее написанного не похожий.

Ровно через десять лет, в сентябре 1974-го, после нескольких лет унижений и оскорблений ему, постаревшему и отчаянно одинокому человеку, предстоит быть вышвырнутым за пределы своей страны...

После его отъезда достанется и его друзьям-единомышленникам. Нахмановича, неизвестно чего добиваясь, будут долго таскать по кабинетам КГБ, лишат права выбора тем и сценариев. Гелия Снегирева, дававшего писателю работу на Украинской студии кинохроники, снимут с поста главного редактора. Он еще попытается удержаться на плаву, ненадолго уйдет в партийно-конъюнктурную режиссуру, в диссидентство (опубликует в «Посеве» статью о голоде на Украине в 30-х. Затем напишет покаянное письмо в «Литературку», отрекаясь от тлетворного влияния антисоветчика Виктора Некрасова, будет исключен из партии. Попытается перевести свою, во многом типичную для советского интеллигента биографию на язык прозы и назовет это странное, сумбурное произведение — «Роман-донос». Умрет больной и сломленный.

По возвращении из экспедиции жить мне, как оказалось, было негде. Я тайком ночую в общежитии Киностудии имени Довженко. Здесь живут преимущественно молодые штатные актеры. С многими из них я знаком по ВГИКу, вместе учились...

Вчера вечером отмечали день рождения актера Ивана Миколайчука. У него громадные, широко расставленные серые глаза. Запомнились бледные кисти рук, длинные нервные пальцы. Он только что снялся в главной роли у режиссера Сергея Параджанова. Фильм называется «Тени забытых предков». Параджанов, черноволосый и безбородый, еще не гений, для всех присутствующих — Сережа, запомнился тем, что быстрее всех сомлел и завалился спать на моей кровати. Ах, какие удивительные ночи!..

На следующее, несколько омраченное ночными бдениями утро я иду по Крещатику, направляюсь на студию.

Поравнявшись с домами так называемого «пассажа», я еще издали замечаю в толпе тощую фигуру идущего навстречу Виктора Платоновича. Как потом выяснилось, здесь, в доме № 15, он и живет.

Некрасов не один. Одной рукой он придерживает под локоть сухонькую старушку в соломенной, с вуалеткой по краям, шляпке. Другой — ведет на поводке нечто извилистое, коротколапое и обросшее черной шерстью. Мы здороваемся.

Старушка, как оказалось, — мама Виктора Платоновича. Зовут ее Зинаида Николаевна. На слух отчество звучит совсем по-московски — «Николавна».

— Это Володя, — представляет меня Некрасов, — студент из Москвы, работает на студии с Рафой.

— А по отчеству? — отдавая дань старомодной учтивости, интересуется мама.

— Ильич... — нехотя выдавливаю я и по привычке слегка напрягаюсь (с именем-отчеством мне «повезло». Достают все, кому не лень). Собачка высовывает язык набок и пялится на меня желтоватым глазом. Второй поблескивает сквозь густую челку.

Зинаида Николаевна благосклонно улыбается. Так могла бы улыбнуться актриса Ермолова со знаменитого портрета кисти Валентина Серова.

Собачка с ничем не оправданным восторгом приплясывает вокруг меня.

— Этого зовут Жюль... — поясняет Некрасов. — Вообще-то он — Жулик, но предпочитает, чтобы его звали на французский манер.

В нашем дальнейшем разговоре мама участия не принимает да и не пытается в него вникать (уже потом я узнал, что ей было около восьмиде-

сяти). Я замечаю только, что всякий раз, заслышав голос ненаглядного Вики, Зинаида Николаевна поворачивает лицо в его сторону и нежно улыбается.

Прощаюсь с ними. Зинаида Николаевна протягивает руку изящным жестом. В голове почему-то вертится нелепое «честь имею», хочется ловко прищелкнуть каблуками, и я впервые неумело склоняюсь над женской рукой, целую ее — прохладную, хрупкую, с голубыми прожилками вен.

Некрасов решает пойти на киностудию вместе со мной. Мама принимает поводок из его рук, кивает нам на прощанье, уходит.

— Не исключаю, что вы в жизни Зинаиды Николаевны — второй Владимир Ильич, поцеловавший ей руку, — произносит Виктор Платонович.

— А кто первый? — обреченно интересуюсь я.

Некрасов разводит свои усики в улыбке.

— Первым, насколько я знаю, был ваш знаменитый тезка — Ульянов. Я не шучу.

Фраза эта, честно говоря, меня несколько обескураживает, а шутка кажется излишне замысловатой. Поэтому стараюсь не размышлять над ней слишком долго.

Лишь много позднее я получил «веские доказательства» того, что Некрасов действительно не шутил. Вот факты его биографии: первые три года своей жизни маленький Вика провел за границей, с Зинаидой Николаевной, двумя тетушками и нянькой-француженкой. Жили в Париже, в одном доме с Луначарскими. Анатолий Васильевич почему-то называл Вику Бубликом. Мама дружила с Плехановым, хорошо знала Ленина, приятельствовала с Крупской и Марией Ильиничной, побывала в компании с ними в Женеве, Цюрихе и Лозанне...

Но вернемся на киевский Крещатик.

— Все никак не соберусь написать рассказ о собаке. Представляете себе большущего, умного красавца пса, хотя бы ньюфаундленда? У меня был такой пес. А вы знаете, какой вопрос прежде всего задают его владельцу? Интересуются породой? Кличкой? Не-е-ет!

Виктор Платонович элегантен, как всегда, чисто выбрит. Сегодня он похож на Тото — с легким оттенком меланхолии на лице, набрякшими под глазами мешочками. Закуривает и после первой же затяжки с отвращением выбрасывает папиросу.

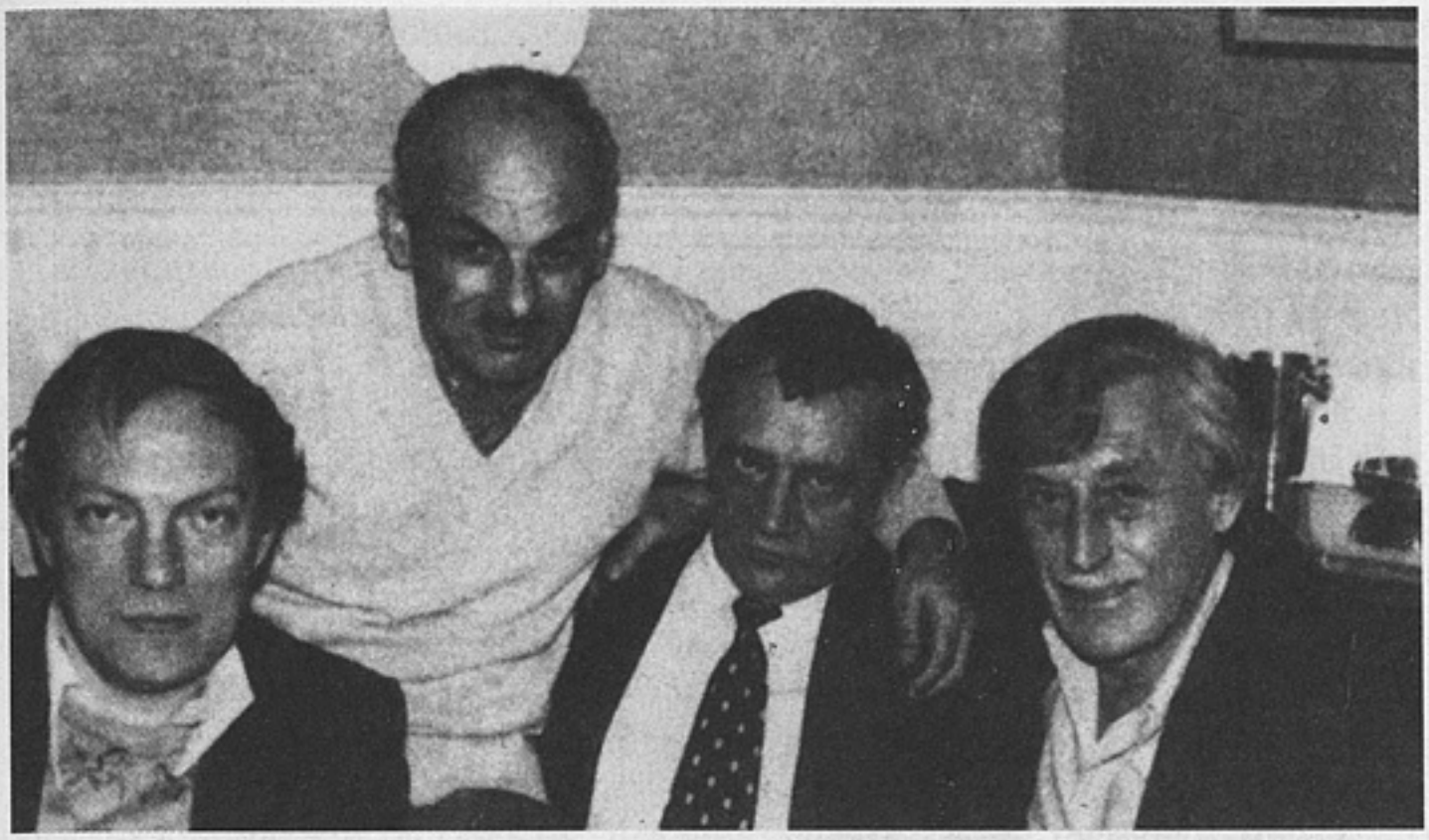
— Вообразите себе сюжетец, — продолжает он. — Юг, море, прибой. Красивая стройная девушка, пустынный пляж. Она приходит сюда каждый день. Второй персонаж — юноша. Он ходит за девушкой тенью. В сопровождении собаки водолаза. Но кто обращает внимание на тень? Юноша пишет душераздирающие стихи о неразделенной любви. Однажды девушка заплывает далеко в море, тонет. Собака кидается в бурные волны, вытаскивает девушку на берег. Юноше остается привести свою «русалку» в чувство. Сейчас она спросит, как зовут ее спасителя, — о таком романтическом начале можно только мечтать. Девушка открывает глаза и... «Ой! Сколько же она жрет, эта ваша собака?!»... А Жюля мне подарили щенком. Хорошие знакомые подарили...

Виктор Платонович вздыхает. То ли от мыслей о несовершенстве человеческой природы, то ли от чувства досады при воспоминании о «хороших знакомых».

— Что будем делать, студент? — теперь уже бодро продолжает он. — Я знаю, чем мы сейчас займемся — собственным здоровьем!

Через несколько минут мы оказываемся на задворках какого-то магазина. Виктор Платонович петляет среди баррикад из пустых ящиков, находит дверь черного хода. За дверью открываются ступени каменной лестницы, круто ведущей вниз, в подвал. Грузчики в замызганных синих халатах молча сторонятся, не обращая на нас никакого внимания.

Виктор Платонович останавливается перед обитой оцинкованным железом дверью, коротко стучит. Глухое «да-а-а!» раздается через секунду.



Александр Гладилин, Булат Окуджава, Владимир Максимов, Виктор Некрасов. Париж, 1979

В тесной, без окон комнатушке едва помещается письменный стол. За столом сидит мужчина. За его спиной возвышается серая громада сейфа. Некрасов, не дожидаясь приглашения, присаживается на низенький табурет, кладет ногу на ногу. На его лицо падает резкий свет настольной лампы. Вся ситуация напоминает эпизод из какого-то детективного или гангстерского фильма. Последовавший за этим диалог лишь усиливает впечатление.

— Ну и ну... — Мужчина вглядывается в лицо Некрасова. — Почем портрет, Виктор Платонович?

— Восемьдесят пять рублей, — отвечает писатель. Помедлив секунду, уточняет: — Часы и паспорт — тоже.

— Ну-ну... Жизнь похожа на шкуру тигра, а? Идет полосами...

— Полосатая. Это точно, — со вздохом подтверждает Некрасов.

— Самое забавное в нашей жизни — это то, что мы не знаем, ползем ли вдоль или поперек полосы...

Мужчина шарит в ящике стола, звякает связкой ключей. Приоткрывает дверцу сейфа. Что-то достает оттуда и, обогнув стол, тайком от меня, опускает это «что-то» Виктору Платоновичу в карман пиджака. О чем-то шепчет ему на ухо. Не заметить маневров трудно — я принимаюсь увлеченно разглядывать стенной календарь с портретом киноартиста Николая Крючкова.

Все дальнейшее напоминает цирковые чудеса. Откуда-то появляется бутылка коньяка, стаканы, сверкает серебристой головкой шампанское. Писатель доверительно сообщает мне о том, что только ему, Некрасову, известен «аристократический» способ привести себя в норму. Рецепт прост, как все гениальное, — коньяк с шампанским, пятьдесят на пятьдесят. По полному стакану. Не более...

Предложение присоединиться к нам мужчина отвергает решительным жестом.

Бурлящий в стакане коктейль щиплет глаза. Хрустим шоколадом.

Действие аристократической смеси оказывается фантастическим. Уже через несколько минут я смотрю на своего спасителя влюбленными глазами. Вспоминаю о студии. Готов на любые подвиги на ниве кинематографа.

— Пора и честь знать, — произносит Виктор Платонович.

Мы по очереди пожимаем руку щедрому обитателю «катакомб».

Идем на студию, оживленно болтаем.

— Как вам этот граф Монте-Кристо, а? Мой старый приятель, летчик. Между прочим — Герой Советского Союза. Бывших вояк-пенсионеров сейчас охотно берут в торговлю. Они не воруют...

О том, что близкие звали Виктора Платоновича Викой, почему-то спешат сообщить все, кто знал Некрасова. Равно как и о его особом пристрастии к выпивке. Не знаю, не знаю... Во всяком случае, ничего болезненного в этом я не заметил (без ханжества и ложной скромности скажу лишь, что жизненного опыта в этой деликатной сфере мне не занимать).

Виктор Платонович любил цитировать пушкинское: «Что дружба?.. Легкий пыл похмелья, обиды вольный разговор, обмен тщеславия, безделья иль покровительства позор».

Я никогда не видел, чтобы выпивка туманила его мозг. Некрасов не терял (пускай и прерывистой) нити причудливо непредсказуемых застольных разговоров.

Помнится, заговорили как-то в компании на модную тему: переселение душ. Несерьезный такой разговор, шутливый.

— А вы знаете, что сказал о смерти Лев Николаевич Толстой? Такого поворота в разговоре никто из компании не ожидал.

— А вот что, — тихо произнес Некрасов. — После нашей смерти будет то же, что и до нашего рождения...

О чем-то думает, уходит в себя. Через минуту весело хохочет над каким-то анекдотом...

Льва Толстого Виктор Платонович знал превосходно. Много позже я прочитал, что на фронте он не расставался с «Войной и миром»...

Судя по всему, Нахманович не выходил из монтажной с вечера. Окно открыто настежь, вместительная крышка от жестяной коробки наполнена скрюченными окурками. Поперек комнаты натянуты веревочки, с них свисают куски кинопленки — прикреплены бельевыми прищепками. Полки над монтажным столом заполнены лежащими впритык рулонами. Какой-то длинный «план» наброшен на шею, ждет своего места. Живописную ситуацию можно назвать одним словом — «зарылся».

Увидев нас с Некрасовым, режиссер удивляется — на сегодня мы не договаривались. Проработав весь день, едва держимся на ногах. Я закрываю дверь, прячу ключ в условленное место — на притолоку. Мы направляемся к выходу.

В дверях сталкиваемся с режиссером Игорем Г.

Он торопится в монтажную — готовит новую редакцию документального фильма Александра Довженко «Освобождение Правобережной Украины». Ответственная эта работа состоит в том, что из фильма вычищается абсолютно все, связанное со Сталиным, любые кадры, любое упоминание. Вставляют «нашего Никиту Сергеевича»...

Незадолго до этого я услышал от того же Нахмановича, что пару месяцев назад Виктора Платоновича вызывали в обком партии, предлагали написать новый текст к этому фильму.

Обещал посмотреть, подумать. Они смотрели фильм в монтажной.

— Кадры с фронтов обычно чем больше лет проходит, тем интереснее как летопись тех времен, — сказал мне режиссер. — Вид трупов и рыданий действует, это всегда действует. А все вместе у Довженко — ура-официоз и однодневка. Позор...

Некрасов отказался под «благовидным предлогом»: «Дописывать текст за великого украинского режиссера? Не смогу, не по моим плечам задача!» Отстали...

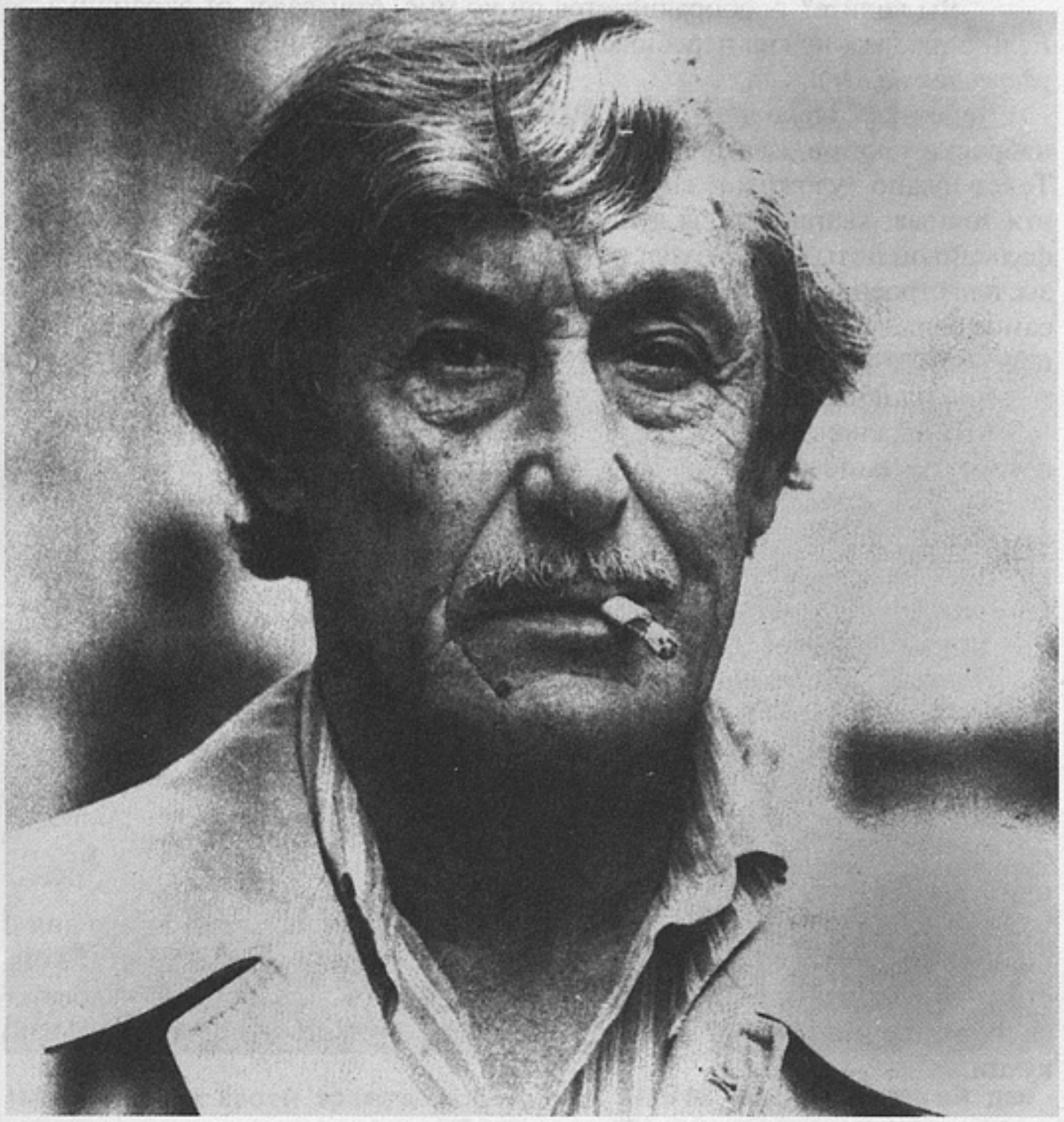
Г. проходит в студию не один. Незнакомый мужчина небрежно «сверкает» перед вахтером добротным, из кожи, темно-красным удостоверением.

— Кто это с Игорем, не знаешь? — уже на улице интересуется у Нахмановича Некрасов.

— Военный цензор. Из КГБ.

— Мой дядя самых честных правил... правил, — мгновенно каламбурит Некрасов.

Хрущева «отправят на пенсию» через несколько дней, 14 октября...



Виктор Некрасов.
Париж, 1980

Сегодня отдыхаем, бродим по осеннему Киеву. Под ногами похрустывают скрученные в трубочки листья акации. Сидим в сквере рядом с древней Софией, неспешно проходим по Владимирской. Некрасов отлучается, ему нужно заскочить в какой-то ресторан: «На несколько минут, не подумайте плохого!»

Я вспоминаю наш утренний визит в подвал — вернувшись, Виктор Платонович поглаживает запястье, с нежностью смотрит на свои часы...

Начинают поджимать сроки сдачи фильма. Теперь Некрасов и Нахманович сидят в монтажной оба. Преимущественно по ночам. Сидят одни, как всегда, без монтажницы. Режиссер разглядывает пленку на просвет, пощелкивает ножницами, как парикмахер, примеряется и решительно разрезает ее в нужном месте.

Скрежещет бритвенное лезвие — им зачищают места склейки (о скотче в те времена и не слышали), пахнет ацетоном. Меняют эпизоды местами, что-то записывают, набрасывают.

Мне доверяют. Я сижу в монтажной вместе с ними. Иногда на мне проверяют реакцию, интересуются впечатлениями от смонтированных эпизодов. Силюсь понять, чего от меня хотят, путаюсь в мыслях, бормочу нечто невнятное. Некрасов внимательно слушает, иногда радостно сообщает с любимыми им одесскими интонациями: «Ты — поц, Рафа! Слушай сюда! Ты слышал, что сейчас сказал Володя? А я что тебе говорил?!»

Рафаил Аронович изредка вспоминает о своей роли наставника, «преподает»:

— Вы видите? — оборачивается он ко мне, отрываясь от экранчика. — Если эпизодам нужна перебивка, вставляйте между ними что? Пейзажи (*с ударением на «е»*)!

Через несколько дней Виктор Платонович достает из кармана пиджака наброски текстов, садится за монтажный стол, гоняет пленку взад-вперед. Текст нужно «уложить», совместить с изображением. Откуда появляются эти точные, хватающие за душу слова, без тени банальности, без единой фальшивой ноты? Все оттуда, из «Окопов», некрасовское — и упругие фразы, и настроение, и грусть. Воевал солдат, наш Степан, выжил. Повезло. Это самое большое чудо войны. О Великой войне не может сказать ничего героического, как ни пытается. Живет, работает. И удивляется этому с трогательной наивностью.

Хроникальные кадры, оттуда, из войны. (Я нашел этот эпизодик в Красногорском киноархиве — вдруг пригодится!) Усталая санитарка сидит на краю окопа, достает из сумки письмо, читает. Виктор Платонович ворчит — явная «постановка», неудавшийся сюжет на тему «отдых после боя»... Но вот крупный план — санитарка забывает о том, что ее снимают, уходит в себя, смотрит в пространство, в одну точку, в камеру.

Ворчание стихает, «Чапаев думает».

И вот — смонтированный эпизод, он станет финалом фильма. Изображение Вечного огня. Идут, сменяя друг друга, отлитые в бронзе слова: «Никто не забыт, ничто не забыто...» И следом, встык — крупный план, тот самый — лицо санитарки. Она долго и грустно смотрит на нас, покачивая головой... И «тает» в мягкой смене изображения — в журчащих днепровских струях на перекатах... «Кому память, кому слава, кому темная вода — ни приметы, ни следа...»

Мы уходим со студии ранним утром, задолго до начала рабочего дня и появления первых сотрудников. Это его, Некрасова, своеобразное пижонство — никогда и никому не демонстрировать пот и усталость, не жаловаться на трудности. И никого из посторонних не впускать за порог творческой кухни...

Он не носил, говоря словами Жюля Ренара, свой лавровый венок набекрень, находясь на пике популярности, и с присущей ему самоиронией заметил по поводу восхождения по крутой и коварной лестнице, ведущей к литературному Олимпу: «До него, официально признанного и утвержденного, с бархатными коврами и лимузинами, ведет уже не лестница, а лифт — до него я так и не добрался, сшибли...»

Виктор Платонович похоронен на Русском кладбище в предместье Парижа — Сен-Женевьев-де-Буа. Лежит рядом с другими изгнанниками. — Буниным, Бердяевым, Тарковским...

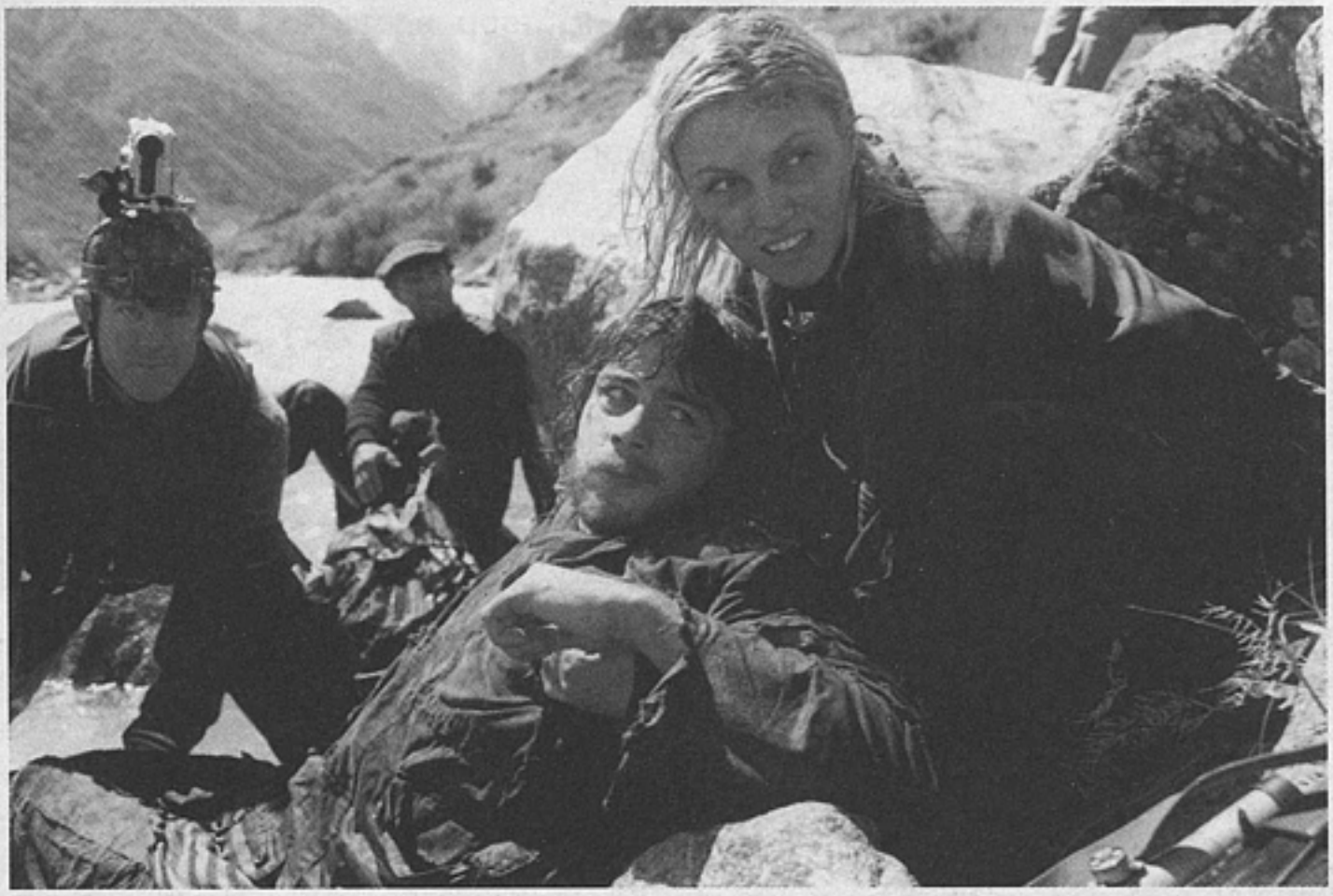
«...Вифлеемская звезда сейчас уже над самой головой. Зеленоватая, немигающая, как глаз кошачий. Привела и стала. Вот здесь — и никуда больше...» («В окопах Сталинграда»).

Никуда больше...

СЕРГЕЙ БОДРОВ-МЛАДШИЙ:

«Присутствие, близость войны я ощущал всегда»

БЕСЕДУ ВЕЛА И КОММЕНТИРУЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ



«Война», режиссер Алексей Балабанов

Незадолго до своей трагической гибели Сергей Бодров-младший дал мне интервью для журнала «Премьер». По разным причинам оно так и не было опубликовано.

По прошествии некоторого времени, уже после того как Сергея не стало, я пыталась отдать текст во всевозможные печатные издания. И была неприятно удивлена: оказалось, «Бодров уже не нужен. Его не покупают».

Странная вещь. Вот, казалось бы, всего три года назад Елена Яцура говорила мне, что Бодрова готов снимать любой режиссер и за любые деньги.

У меня тогда сложилось противоречивое впечатление от общения с Бодровым. Он был крайне замкнут, даже нелюбезен. Опоздал на сорок минут, сухо извинился, а после тридцатиминутного разговора буквально сбежал к жене... Понять, что происходит, я так и не смогла. Может, Сергей был не предрасположен к любым откровениям. А я просила от него именно откровений. И по максимуму.

Мне страшно, что прошло два года, и люди канули в бездну. Их смерть нельзя увидеть. Она виртуальна. От чего более жестока.

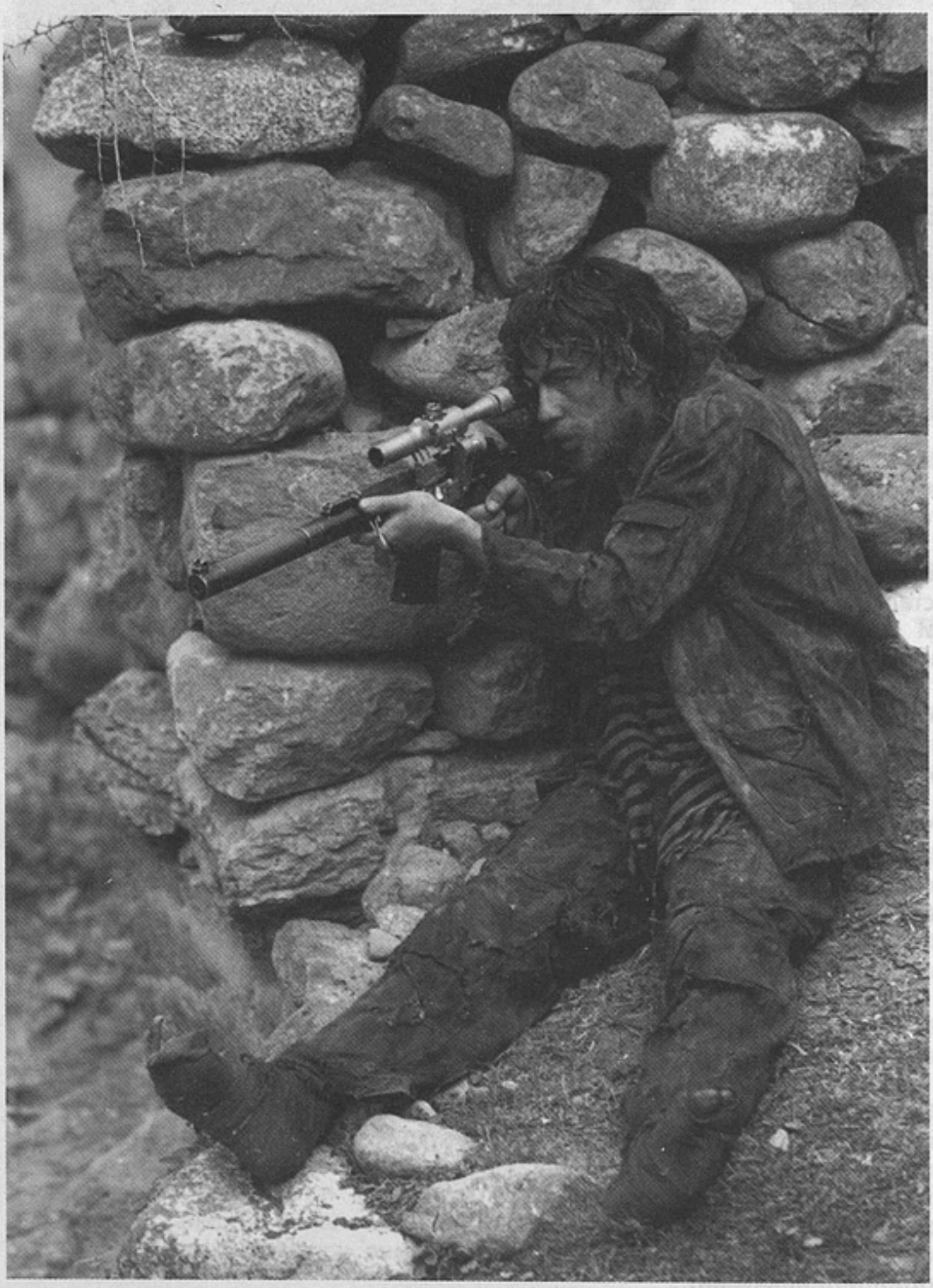
Еще... к слову. О Сергее говорили, что он не лучший актер, но личность, обладающая бешеной харизмой. Позволю себе только одно возражение — во время общения с Сергеем никакой особой харизмы я не ощущала. Напротив, мучилась от приступов раздражения, особенно когда Бодров в довольно легкомысленном стиле отвечал на те вопросы, которые мне казались тогда принципиальными...

Но я ни на чем не настаиваю. Я уверена лишь в том, что Бодров — отличный актер, его органика была фантастической, а разве это не самое главное доказательство актерского дара?. И не настаиваю на бесчувственности общества, которое забывает кумиров. Быть может, так в России исторически сложилось — не помнить прошлого и не знать будущего.

Я много слышала о Сергее Бодрове от его друзей, в частности от Кирилла Пирогова. Друзья его помнят и чтят как большого художника.

... Сегодня оказалось, что тот старый разговор вновь актуален.

Елена Кутловская. Все ваши роли так или иначе связаны с войной, но, насколько мне известно, вы даже в армии не служили. Как вам удается так органично кидать гранаты и так крепко держать автомат?



«Война», режиссер Алексей Балабанов

«Война»,
режиссер
Алексей Балабанов

Сергей Бодров. Ну, как удается... Тема войны для меня была всегда очень интересной. В детстве я часами мог расспрашивать о войне деда и бабушку, которая тоже воевала. Я просто замучил их этим. Причем я уже тогда понимал, что война — это не только тысяча человек, бегущих в атаку, не только ревущие самолеты и гремящие танки. Война — это все та же жизнь, но очень тяжелая: это стирка, это сапоги, которые трут, это отношения между мужчиной и женщиной.

Е.Кутловская. Откуда в мальчике столько бытового прагматизма? Где же романтика?

С.Бодров. Как откуда? Мне о войне люди рассказывали, которым я верил. Естественно, что они вспоминали о том, что было, а не красивые истории из фильмов. У Киплинга есть хорошая фраза: «Кроме женщин и вина есть у мужчин еще война». Но я понял войну не совсем так. (*Напряженно крутит сигарету в пальцах...*) Война — это экстремальная ситуация, в которой люди могут проявиться хорошо или не очень хорошо. Вот и все. А насчет того, что я не служил... Вы думаете, у нас в армии учат воевать? Воевать умеет тот, кто был на войне! А наша армия — это в лучшем случае ракетная часть на Дальнем Востоке, где люди первый год моют пол, а второй год заставляют других его мыть.

После «Кавказского пленника», «Брата» и теперь вот «Войны» я столько боев прошел, столько войн. И окончательно убедился в том, что война — это не пушки, а жизнь в предельно широком понимании этого слова. (*Раздается звонок, Бодров нежно беседует с женой Светой.*) О чем мы говорили? А, да! Наверное, это странно, но присутствие, близость войны я ощущал всегда, начиная с рассказов дедушек и бабушек, кончая диким страхом — вдруг взорвется очередная станция метро? Я не видел в детстве ни одной бомбы, но ядерный взрыв был одним из моих самых крутых детских страхов. Какое-то время назад я мечтал снять кино про Великую Отечественную, мне кажется, это было бы очень правильно сейчас.

Е.Кутловская. Почему?

С.Бодров. Потому что люди моего возраста выросли на рассказах о ней. Нас та война объединяет и примиряет. А победа в Великой Отечественной — это такая общая правда, правда для всех!

Е.Кутловская. Американцы своими последними киноверсиями о Великой

Отечественной отняли у нас право на ту великую победу.Они присвоили ее себе.

С.Бодров. Да, это тоже подталкивает снять фильм о второй мировой. Хочется восстановить историческую правду. У нас на съемках «Брата-2», в Чикаго, был интересный случай. Американская девушка, ассистент оператора, когда зашел разговор о войне, спросила: «А Россия на чьей стороне воевала? На нашей или на немецкой?» Мы все просто рухнули!!!

Хорошо, что сейчас Никита Михалков собирается сделать кино о второй мировой... Это очень точный, правильный режиссерский шаг.

Е.Кутловская. А как вы относитесь к чеченской войне?

С.Бодров. Она идет. И мы должны очень внимательно относиться к тем, кто там был. Я много читал, что ребята возвращаются оттуда моральными калеками, убийцами и уродами... Нельзя так писать и говорить! Тот, кто так пишет, скорее всего, смог уберечь своего сына от Чечни. Деньги заплатил. В институт устроил или справку нужную достал. И правильно. Так сделал бы каждый из нас. Но с войны возвращаются те, кого не смогли уберечь. И никто не имеет права судить их. Ведь они выжили. Понимаете? Какая разница справедливая эта война или нет? Разве кому-то из нас важно, на какой войне умереть?

Е.Кутловская. А разве не важно, за что умирать?

С.Бодров (*отвлекается на звонок. Это опять Света*). Важно. Но наш фильм не об этом. (*Нервно закуривает.*)

Е.Кутловская. А о чем?

С.Бодров. О человеческом достоинстве! О том, как человек понимает правду и неправду. Об ощущении родины. Бывают плохие президенты, плохие генералы, случаются в жизни Дудаевы и Басаевы, но это не должно легко истребить тот кусок правды, который есть в каждом из нас.

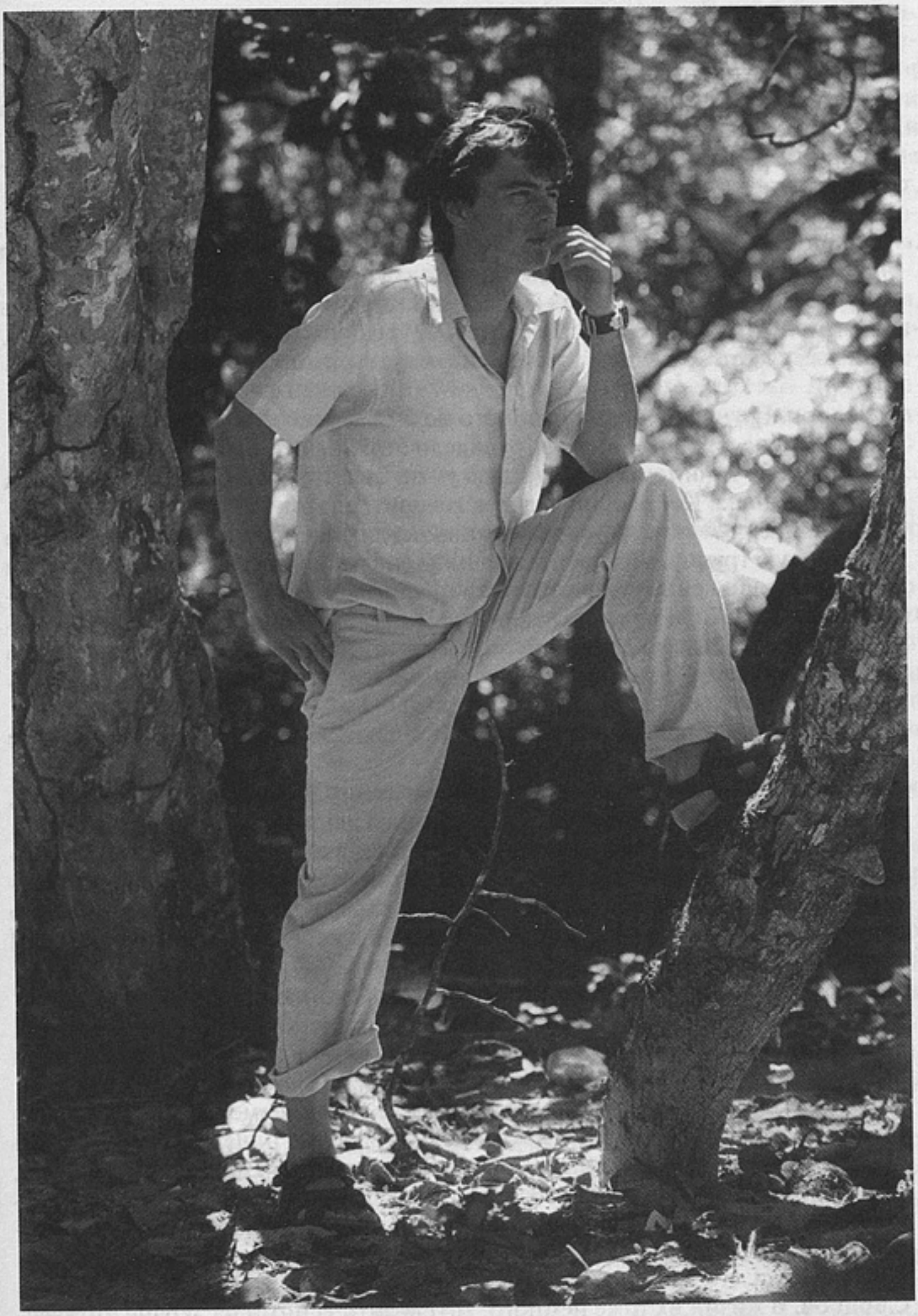
Е.Кутловская. Фильм снимался в прифронтовых районах, было страшно?

С.Бодров. Съемки шли в одной из самых благополучных республик, в Кабардино-Балкарии. И с нами были собровцы, которые нас охраняли.

Е.Кутловская. То есть бои рядом не шли?

С.Бодров. Нет, слава богу, вокруг нас было тихо. Но один неприятный случай был. Вертолет, занятый в съемках, выпускал тепловые отстрелы. И случайно попал этим отстрелом в древнее балкарское кладбище. Оно загорелось. Запахло небольшим этническим конфликтом. Вся молодежь селения, все парни — многие снимались в массовке — с наклеенными вахаббитски-

Сергей Бодров в телевизионной игре «Последний герой»



Сергей Бодров

ми бородами и автоматами двинулись к нам. Они были близки к тому, чтобы повернуть оружие в нашу сторону. Вы знаете, что даже холостой патрон с близкого расстояния убить может? Но среди собровцев оказался бывший чеченский капитан Кюри, который смог остановить эту разгневанную массу. Благодаря ему мы закончили работу и вернулись домой.

Е.Кутловская. И вы не испугались?

С.Бодров. Мы приехали работать, поэтому я не обращал внимания на разговоры о том, что какой-то отрядец боевиков просочился в местные горы. Мы ведь приехали снимать кино не про войну чеченцев с русскими... (*Раздается звонок. Это снова Света, с которой Бодров договаривается о встрече и передает ей нежный поцелуй.*) Кстати, на съемках все, кроме нас с Дапкунайте, жили в домах местных жителей. Балабанов жил в доме женщины, у которой на кладбище разнесло могилы всех родных...

Е.Кутловская. И она каждую ночь нож точила?
С.Бодров. Нет, злобы не было. Все понимали, что люди приехали снимать кино, а не взрывать кладбище. А трагических нелепостей везде хватает.
Е.Кутловская. Но люди понимали и другое: приехали русские, и вряд ли они будут снимать фильм о том, какие хорошие чеченцы...
С.Бодров. Закуривает. Может быть. Я не политик... Вещи, которые мне интересны, далеки от проблем этнических и национальных.
Е.Кутловская. Но разве жизнь и политика не связаны?
С.Бодров. Наверное... На моих глазах чеченец (*выдерживает значительную паузу)* практически спас всю съемочную группу от балкарцев!
Е.Кутловская. В телепроекте «Последний герой» у вас был момент, когда все участники игры (в массе своей русские) набросились на трех украинцев. Как вы можете объяснить эту неожиданную вспышку национальной вражды?
С.Бодров. Ерунда! Ничего подобного не было!
Е.Кутловская. Но я и мои друзья увидели это! Значит, было?
С.Бодров. От этой темы вообще надо уйти. Знаете, почему? Эта тема опасна и спекулятивна! Когда один человек говорит другому: «Ты затронул мое национальное достоинство», сразу возникает ощущение, что «замочили» всю украинскую группу, что идет волна национал-шовинизма. От одной фразы возникает ощущение этнического конфликта. А на самом деле люди не поделили кокос. «Почему вы положили мне кокосы? — спрашивает украинец. — Вы что, не любите украинцев?» «Нет, — отвечают русские, — мы просто любим кокосы». С этого проблема начинается, и на этом ее надо резко заканчивать.
Е.Кутловская. Хорошо. Вернемся к «Войне». Вы там играете не главную роль, редко появляетесь в кадре...
С.Бодров (*отвлекается на очередной звонок жены. Даже забывает о сигарете, которая гаснет*). О чем мы? Да... Я там играю капитана... небольшая роль...
Е.Кутловская. Роль-то маленькая, но наполнена она такой глубокой национальной символикой, что язык не поворачивается назвать ее второстепенной. Когда ваш капитан появляется на экране, возникает ощущение, что звучит российский гимн! Или поднимается в небо наш российский стяг! Не больше и не меньше!
С.Бодров. Скажите еще, что я играю портрет Путина.
Е.Кутловская. Нет, это больше, чем Путин.
С.Бодров. Играть флаг России — благородное занятие. Я с удовольствием принимаю эту вашу ассоциацию. А играл я там...(*Трет лоб.*)
Е.Кутловская. Если не русский флаг, то русского супермена.
С.Бодров. Ну, не знаю. Поскольку я родину люблю, ничего плохого в этом не вижу. Мне трудно говорить про роль со стороны. Нормальный дядька, офицер, каких много было и в Великую Отечественную, и в чеченскую войну. Мы с Сельяновым как-то в разговоре пришли к выводу, что кино интереснее снимать про достойных людей.
Е.Кутловская. Но их не так много в фильме...
С.Бодров. В жизни их тоже немного. Но следить за ними на экране интереснее.
Е.Кутловская. Несмотря на то что ваша роль столь значительна, она все же невелика. Вы обычно играли главных героев. Ваше самолюбие никак не задето?
С.Бодров. Все очень просто. Я же не актер, у меня этот орган, ведающий актерским самолюбием, отсутствует. Для актера, наверное, обидно: после героев получить маленькую роль. У него амбиции, честолюбие... А для меня этого вопроса не существует. Мы с Лешей Балабановым друзья, которые вместе что-то делают.
Е.Кутловская. Вы впервые играли с Дапкунайте, как вам с ней работалось?
С.Бодров. Хорошо. Я считаю что она очень тонкая актриса. Хорошее время было, короткое, но хорошее. Она актриса западная, первый раз у Леши на площадке она и от каких-то вещей вздрагивала. (*Смеется.*) Но в основном вздрагивал английский актер Йен. Инга была единственным человеком, ко-

торый его примирял с действительностью. Несчастный Йен по-русски вообще ни слова не говорил, а Дапкунайте живет в Англии. И он все время кидался к ней, жаловался, как его заставили сидеть в яме, как его заставили лезть в реку, как он там чуть не утонул, как Балабанов кому-то прямо при Йене сказал, что он плохой актер. А для западных людей это категорически неприемлемая форма общения. И Инга терпеливо объясняла, что русские всегда так работают, что у русских такая практика, что русские всегда орут, а если начинают стрелять, то исключительно настоящими патронами. Поэтому у русских принято по-настоящему тонуть и по-настоящему спасаться.

Е.Кутловская. А отчего вздрагивала Дапкунайте?

С.Бодров. Инга — девушка мужественная, и актерская школа у нее хорошая, и опыт большой! Но Балабанов – реалист, и были моменты, когда она в сырой яме сидела по нескольку часов. На цепях, в холоде. Мы спрашивали Лешу: «Почему нельзя в павильоне в Москве все то же самое снять?» Леша резко отвечал: «Нет!» Такое кино, по его ощущению, нельзя снимать в декорациях.

Е.Кутловская. В «Последнего героя» люди тоже играют на свежем воздухе...

С.Бодров. Ну, это совсем другое.

Е.Кутловская. Для вас «Последний герой» — просто любопытный проект, интерес к экстриму или еще что-то?

С.Бодров. Человек бесконечно интересен во всех своих проявлениях, поэтому я снимаюсь в «Герое». Изначально наш посыл был в том, чтобы суметь показать людей лучше, чем они есть на самом деле, даже в ситуации закрытой банки. Мы старались помочь им быть немного лучше в условиях, когда нужно друг друга сжирать. Получилось это или нет, я не знаю. Каждый из этих людей совершал и красивые поступки, и подлые... Каждый из них мне очень близок.

Е.Кутловская. У вас в «Последнем герое» странная роль... Вы там телекомментатор?

С.Бодров. Честно говоря, когда мы с Сергеем Кушнеревым три года назад придумывали «Последнего героя», я считал, что эту программу можно сделать и без ведущего. Но так уж случилось...

К своему появлению в кадре я отношусь очень спокойно — это формальная роль. Вышел, объявил условия, что-то коротко прокомментировал. Я старался быть предельно деликатным, давая оценки, потому что понимал: я мало чем отличаюсь от этих людей, я не лучше и не хуже.

Не было там и подглядывания. Было благородное соперничество. Были честные правила игры. Посмотрите, сколько людей вокруг сжирают друг друга без всяких правил! Можно не сжирать, но они все равно сжирают!

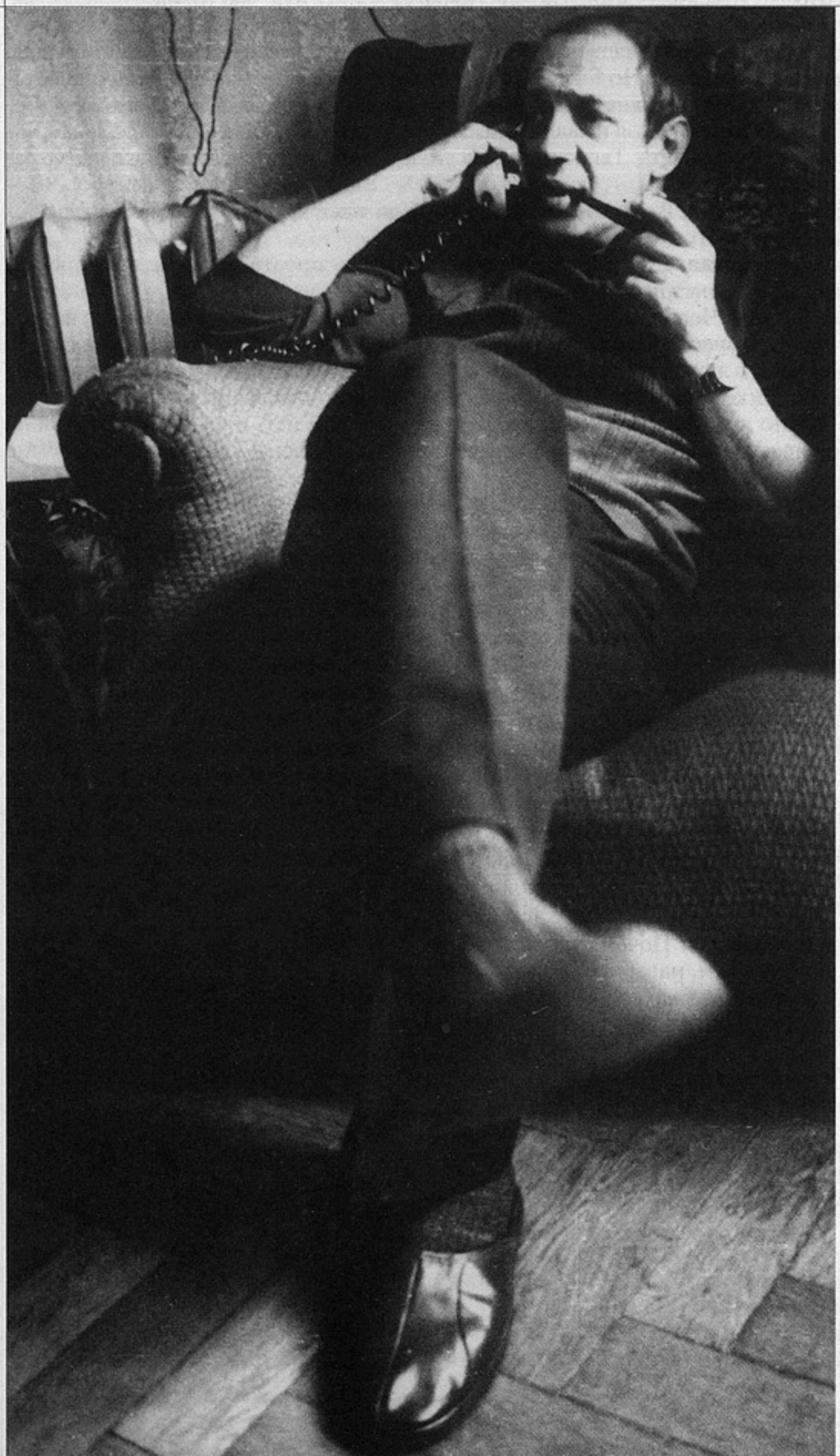
А все инсинуации о том, будто люди сидят в клетке, а к ним заходят, что-то им дают или что-то отнимают, мне неприятны. Конечно, формально это выглядит именно так. Приходит человек в белых штанах к тем, кто в грязи, в шелухе. Но это не более чем одно из условий игры.

Е.Кутловская. Почему герои раздеты, а вы входите в кадр одетый? Это же остров? Там, наверное, жарко?

С.Бодров (*иронично*). Может быть, надо было раздеться. Хотя, это все тот же необходимый элемент игры — я человек, который оттуда, с той стороны камеры, из-за экрана. Я должен быть другим.

Е.Кутловская. Вы бы смогли подвергнуть себя подобному испытанию, причем публично?

С.Бодров. Я много раз задавался этим вопросом. Думаю, что нет. Но не потому, что я не хочу кого-то «есть» и не хочу, чтобы меня «съели». Просто не хватает куража или авантюризма.



Илья Авербах
Фото Н.Гнисюка

ПАВЕЛ ФИНН

Заметки пессимиста

К СЕМИДЕСЯТИЛЕТИЮ ИЛЬИ АВЕРБАХА

Да не будет дано
умереть мне вдали от тебя,
в голубиных горах,
кривоногому мальчику вторя...
И.Бродский. «Стансы городу»

Часть первая

Странный был тот поезд — допотопные вагоны без света — за окнами белое небо — летнее, вечернее, северное. И попутчики-призраки — с бледными лицами.

— Нет света? — переспрашивает проводница, добродушно удивляясь моему слабому раздражению. — А зачем? Ведь светло.

Она права: светло. Но читать нельзя. Только смотреть в окно. И думать.

Например, о так и не постигнутой мной сущности и благодати одиночества.

Или — о смерти.

Как громко звучит: «думать о смерти»! На самом деле, это такое простое и привычное занятие — не правда ли?

Сейчас уже не помню — все-таки восемнадцать лет пролетело, — но, возможно, тем белым вечером, в том поезде, одиноко глядя в окно на равнодушный и однообразный пейзаж, я как раз и думал о такой простой вещи, как смерть. Скорее всего, именно о ней. Были тогда у меня на то особые основания.

Тихий, странный поезд. Вот уже и — незаметная — ночь. Мгновенно обмокнувшаяся в черно-красный, гранатовый — фонарный — цвет и тут же вновь ставшая белой — занавеска на окне.

Куда несет меня нелегкая, зачем?

Поезд «Москва — Вологда».

Но мне сходить раньше, моя конечная цель — городок Старая Русса.

Я задумал эту поездку год назад, ранней осенью 85-го.

Из Новгорода, куда я прибыл в довольно большой компании братьев-сценаристов, отправленных щедрым нашим Союзом кинематографистов СССР на смычку с реальностью, мы тогда на день заскочили в эту самую Старую Руссу, известную своими целительными грязями, аракчеевскими поселениями и кровопролитными боями сорок первого.

И, конечно же, писателем Достоевским, восемь лет проживавшим здесь, сначала в арендованном, а потом и в собственном доме, с женой и детьми. И здесь же написавшим...

И вдруг я вспоминаю! Боже! Старая Русса — да ведь это же Скотопригоньевск! Столица братьев Карамазовых!

— Да, — подтверждает местная дама в очках, приданная нам «сверху» горначальством для культурного сопровождения, — маршруты передвижений и встреч героев романа совпадают с реальной топографией города. И это все открыл Смирнов!

И вообще у этой дамы два кумира, два героя жизни. Достоевский и Смирнов.

Достоевского знаем, кто такой Смирнов?

— Как кто такой? Да в этом городке вся культура только благодаря Смирнову!

Вся — это краеведческий музей и музей истории курорта и, главное, Дом-музей писателя, куда мы сейчас и направляемся.

Говорим на ходу — берег реки Перерытица — «Набережная Достоевского». Молодая женщина с крепко, плоско упертыми в скользкие позеленевшие мостки босыми розовыми ступнями широко полощет белье в черной холодной воде.

— Вот здесь, — показывает дама, — напротив дома писателя, через Перерытицу, до сих пор стоит дом Грушеньки. А здесь Митя Карамазов бежал в ночь убийства отца. На его пути был мостик. Это доказал Смирнов. Представьте, мостик недавно сломали. По приказу начальника горкомотдела. А Смирнов умер. Он был великий человек!

Она заявляет это с горячностью, страстью и вызовом, как будто доказывая величие Смирнова не нам, а кому-то, кого здесь в данный момент нет, каким-то его противникам, недоброжелателям, хулителям, погубителям. Может быть, как раз тому самому «горначальству».

И что-то вдруг задевает меня в ее словах, в их пафосе, горечи и простодушии, с каким она обращает их к совершенно незнакомым людям, с «большой земли», как она говорит. Вдруг возникает предчувствие чего-то заманчиво сложного, драматического, какой-то даже особенной — провинциальной — а я люблю это слово: «провинция» — истории, судьбы...

Она мгновенно чувствует мой интерес. Странствующий энтузиаст[1] встретился с провинциальной энтузиасткой. И потому — уже на обратном пути — только мне — подробности — судьба Смирнова — только мне одному — вполголоса...

Ленинград. Университетское филологическое — семинар Эйхенбаума! — образование. Артиллерийское училище, война, контузия. Вольнодумство. Обратился к Богу. Ссылка. Средняя Азия. Восстановился в партии. Преподавал в школе. Вышел из партии. Старая Русса. Считали юродивым. Настоящий интеллигент. Читал лекции, толковал Достоевского. Настоящий гений. Собирал вокруг себя. Абсолютный бессребреник. Писал. Гениальные статьи. У нее сохраняются. Основал музей Достоевского. Боролся. Изгнали из музея. Городское начальство. Нищета. Любовь. Любовь? Да! Поздняя, неожиданная, настоящая. Смерть.

Предчувствие не обмануло? Неужели же это то, что я искал, о чем так давно думал? Русский — советский — праведник. Наш, наш — хоть весь мир обойди — человек. Нет более нигде.

Я записываю имя дамы и ее телефон карандашом в блокноте. Потом надпись почти сотрется, но я все же через год разберу ее, позвоню в Старую Руссу. И вот 86-й, еду. В поезде без света.

Из всех фараоновых годов 1986-й был, был для меня, пожалуй, одним из самых тяжелых. Начался он ужасно. В январе, одиннадцатого числа, умер Илюша Авербах.

Мы с ним всегда были уверены, что умрем при советской власти. Он не ошибся. Вдруг, ошеломив поспешностью, ушел на самом пороге иной жизни, даже не догадываясь, что она может быть. Странной жизни, дикой, обманчивой, бросавшей то в жар, то в холод. Путающей надежды с разочарованиями. Дающей меньше, чем посулившей. Но все же — новой — все же куда как более подходящей для нас с ним, чем привычный, словно несменяемая по бедности и обрыдшая одежка, сумрак постоянного распада.

На протяжении долгого времени — в самые тяжелые, до осатанения тяжелые для меня дни — его звонки из Ленинграда неизменно начинались фразой:

— Паууууль! Ну? Что? Сдвиги есть?

Я бесился. Какие, к чертям, сдвиги! После «Объяснения в любви» и «Двадцати шести дней из жизни Достоевского» ни одного — из шести написанных подряд — поставленного сценария. Все, как говорится, не глядя, прихлопывает любимое Госкино. Нищета, долги, ломбард, кочуем с женой Ириной с одной съемной квартиры на другую — с маленькой Катькой и собакой Геком[2].

А он опять: сдвиги есть?

Вопрос этот был, конечно, не только ко мне — к себе, к времени.

— Время, сдвиги есть? Кино, сдвиги есть?

---

[1] Заимствовано у Э.Т.А. Гофмана.

[2] Французский бульдог, по собачьему паспорту: Гекльберри Финн.

Кино ворчало, урчало что-то в ответ. Как и время, оно гребло, жрало, пило и воняло так, что только нос зажимай. Неприкрытая страсть к выгоде, к похвале, к почету, к премии, к поездке, полное равнодушие к маленькому человеку и явное умиление перед душевным миром начальника, перед благополучием, силой, роскошеством — лаком покрывали Большой экран.

Лучшими тогда могли считаться те, кто освоил единственное — в мировом — роде — искусство не говорить лжи, не говоря при этом правды.

Как Китежград — безвозвратно? — уходил на самое дно человек.

Русская литература век говорила нам: люби его, люби! Люби Симеона Вырина, Максима Максимовича, Акакия Акакиевича, Мармеладова, Карандышева...

Не надо их любить, распорядилось вдруг кино развитого социализма, они бедные и гадкие. Не люби Карандышева, люби Паратова, Кнурова и Вожеватова. Они богатые, красивые, успешные. Растоптали бесприданницу, покуражились и разъехались, кто в имение, кто в загранку, кто на белом коне, кто на красном мерседесе.

Кстати, а шикарный Паратов — не тот ли это заматеревший гусар, который когда-то в юности ограбил и убил прародителя всех русских униженных и оскорбленных, коллежского регистратора Симеона Вырина?

Ни время, ни кино уже не ведали, что творили.

А ведь мы пытались сказать им: возьмите — возьмите, что мы накопили — наше представление о человеке, о его благе — об искусстве, о его значении и доступности, о его форме, — возьмите, нам особенно ничего не нужно, так, кусок хлеба насущного, и чтобы оставили долги наши, тогда и мы готовы будем оставить их должникам нашим. Держите, бормотали мы им под руку, это ведь и для вас тоже! Хоть вы и уроды, но люди же. Ну, возьмите же, черт вас дери! За гроши отдаем! Даром!

Нет, не захотели. Деспотия, ожирев, потеряла интуицию, много лет заменявшую ей разум, она сама отказалась от собственного спасения.

Илья этого так и не увидел.

Впрочем, что-то такое творилось, заваривалось, варилось уже при нем. Но закипать стало позже. В мае, к полному изумлению бравых ребят из «девятки»[3], в Кремле грохнул — да еще как — V съезд, объединивший и разъединивший нас, всех, в общем-то, конформистов, но одних по воле, других по неволе. Одни тогда пришли в восторг и опьянение от недоступной прежде возможности просто быть самими собой. Другие до сих пор сохраняют неутоленные обиды и понемногу утоляемую жажду мелочного возмездия. Ныне вполне доступного. Поскольку наш нынешний день и есть как раз — Всесоюзный День Реванша.

Глянуть бы тогда нам, опьяненным, в Книгу судеб, причем именно в русский ее вариант, увидели бы этот будущий — сегодняшний — денек. Во всей его холуйской красе.

Понять бы нам, дурням, что главная опасность для независимости и свободы так называемой «творческой личности» — это как раз зависимость личной судьбы от общественной.

Вспомнить бы, что самая большая пагуба и прелесть для русской интеллигенции всегда была именно в мечте. И что единственная для нас возможность свободного существования: интеллектуальная и духовная несмиряемость. Ни с чем.

Вот, может, и оказались бы по-настоящему свободными. И по сей день.

Но было уже поздно, мы уже вступили в заговор с будущим.

Тем более что кой-какие сдвиги наконец все же произошли. Мамонты, под аккомпанемент Альбинони[4], кряхтя, стали укладываться в вечную мерзлоту. Время треснуло, крякнуло, взвыло, взорвалось, пролилось — да не клюквенным соком — настоящей кровью — сдвинулось.

Только уже без Ильи Авербаха.

Пробочка над крепким йодом!
Как ты быстро перетлела!
Так вот и душа незримо
Жжет и разъедает тело.

Ильи — любимое — часто повторяемое: Ходасевича.

Вернулись они с Наташей Рязанцевой из Карловых Вар в Москву. Мы с Ириной приехали к ним на Звездный бульвар, ели привезенные ими настоящие спагетти с настоящим пармезаном, все настоящая редкость по тогдашним — ветхим — догайдаровским — временам.

---

[3] Девятое управление КГБ, охранявшее особых людей и особые объекты.

[4] Адажио для органа и струнных, g-moll.

Пили водку. Я пил, а он? Не помню. Но помню, он был очень худой, желтый. Мы знали, что он ложится на следующий день в 6-ю московскую больницу, где у Наташи было знакомство, — на обследование. По поводу желчного, надеялись мы. А он — надеялся ли, бывший врач?

Это был последний раз в жизни, когда я его видел.

Последний разговор — позвонил — он — накануне операции. Говорили о шахматах, о матче Карпов—Каспаров. Больше я не слышал его никогда.

После первой операции он точно канул в какую-то глухую неизвестность, прерываемую неясными сообщениями из больницы. Есть он, и будто нет его. Семен Аранович, Андрей Смирнов, я — сходили с ума, встречаясь, говоря друг с другом по телефону — по нескольку часов в день — доставая какие-то лекарства. И ничего не могли узнать и понять. Пока не узнали. Все.

Ему сделали другую операцию. Два месяца его могучее тело билось один на один с проклятой болезнью. А душа, каково ей было? Не знаю.

Он был отгорожен от нас глухой стеной советской медицины. Неукротимый Андрей Смирнов раз прорвался-таки в эту — закрытую — больницу, но Илью, конечно, не увидел. Я позвонил в Ленинград его дочери Маше и сказал: надо приехать. Пора. Необходимо.

Прощались с Ильей в больничном морге. У него было исстрадавшееся лицо.

«Какое благородное сердце угасло», — произнес Фортинбрас над телом Гамлета.

Проводили в Москве, чтобы встретить в Ленинграде, на студии, в черном от горя тонзале.

Да не будет дано
Умереть мне вдали от тебя...

В Комарово, на кладбище, белым-бело, сосны, небо, Ахматова рядом, и ветерок с любимого залива, и снег пошел.

А в голову все лезут обрывки стихов — пора, мой друг, пора, не бил барабан перед смутным полком, когда мы вождя хоронили, меж тобой и страной ледяная рождается связь, так лежи, молодей и лежи, бесконечно прямясь...

Девятого января, за два дня до того, как мне около шести часов дня из автомата позвонила Наташа, я, видно, предчувствуя, выписал — по своему обыкновению и непреходящей страсти к цитатам — на этот раз из Дидро: «Мертвые не слышат, как по ним звонят колокола».

Он лежал сосредоточенный и серьезный. Мне даже показалось, что в его лице стало меньше страдания. А мы тогда все как будто сразу постарели.

Дивный грузин Эрлом Ахвледиани, не так давно крестивший Илью в Тбилиси, положил ему в гроб — под отяжелевшее — от падающего снега — покрывало — крестик...

По Божьему внушению мы придаем символический смысл всему. Вечно родлюдской всегда и во всем будет искать символы, в грехах своих надеясь на иной смысл и на иное значение своего существования.

В смерти этого выдающегося и такого близкого, так любимого мною человека было — было! — еще и символическое значение. Но понимать его я стал только со временем.

А пока я думал да вспоминал, странный мой поезд не спеша приближался к месту моего назначения. Еду в командировку. В глубинку. В Старую Руссу. Сбор материала, изучение жизни — вот как это когда-то называлось, дети, — в прежнее советское-то времечко.

Никто не просил, сам придумал эту поездку, сам навязал ее себе и родной киностудии «Ленфильм». Говорил: снаряжаюсь «в поисках за утраченным человеком». Марсель Пруст за утраченным временем, а я — за человеком, ха-ха!

Неслыханное свободомыслие, во всяком случае на словах. А как же-с! Сдвиги, сдвиги, товарищи! Уже — сразу после V съезда — па-а-а-шла — потеха!

По правде же, я не ехал — я бежал. От себя. Потому что такой тоски, такой пустоты и душевного разброда не переживал давно. Наверно, со смерти Гены Шпаликова. Но тогда я был моложе.

И вот — во спасение от тоски, бессмыслицы и метаний — всплыл из памяти осенний русский городок, и как дрожали в черной воде, точно поднимаясь в перевернутом виде со дна реки, синие и зеленые деревянные домики с геранями в перевернутых окошках, желтые и розовые дома старой купеческой постройки и перевернутые деревья с красной листвой. И как я — на берегу — слушаю взволнованный — вполголоса — рассказ — о некоем городском чудаке...

Илья Авербах
Фото Н.Гнисюка

Все мы — и по сей день — персонажи искривленного — советского — времени. Уж так нам любезно потрафила История, мать ее!

Большинство — вернее, практически мы все — принимают эту искривленность как непреложную, органическую данность. Как воздух, как атмосферу. Но есть и те, кто догадывается о чем-то другом. Интуитивно, подсознательно, а в самых выдающихся случаях осознанно, направленно — они пытаются выпрямить искривленное время внутри себя и, значит, вне себя. Ничего не боясь и ничего для себя у времени не прося.

Вот их-то я и называю — праведниками.

Никогда — даже в самые сумеречные времена — не покидала меня убежденность, что хорошие люди в России есть. Их не больше плохих, но они все равно — есть. Другое дело, насколько они нужны. Потому что всей нашей чудной действительностью доказываем постоянно и с упорством — стоит, распрекрасно стоит без праведника и село, и городок, и столица.

Как стоит, и зачем, и долго ли еще будет стоять — это опять же дело другое.

Но все это я, назвавшийся пессимистом, пишу сейчас. А тогда, в веселые перестроечные дни, был оптимистом, что ли? Да нет, конечно. Но уж так отчаянно хотелось того, о чем раньше и мечтать было боязно, уж так чаяла душа движения затхлых российских вод...

Словом, еще до поездки я, не очень еще толком представляя, что же будет в сценарии, но полагаясь, как обычно, на красоту слога, сочинил заявку и дал всему не слишком оригинальное название — «Городок».

Однажды вечером, писал я, вы приедете сюда по железной дороге или по воде, рекой. Возможно, произойдет это перед закатом, в тот летний час, когда ранний сумрак придает природе какую-то особенную, печальную значительность. Вечерние удильщики будут недвижно стоять в медленно текущей воде на черных блестящих валунах, и молодая женщина с голыми ногами склонится на мостках над кипой белья.

Получалось красиво. На это и был расчет. Как, впрочем, и на аванс.

Герой у меня, безусловно, был. Чудак городской. Я назвал его — Макаров.

Рядом с ним тут же возникла громкая, суетная, очень добрая и очень несчастная некрасивая женщина в очках. Козлова. До недавнего времени «курирующая культуру» в городке, но разжалованная как раз за покровительство Макарову, которого тайно и безнадежно любит.

Но сам-то он любит — вернее, нечаянно-негаданно влюбляется — в случайную туристку из Ленинграда, средних лет, с рыжими волосами.

Потом я описал маленькую гостиницу на берегу реки, где поселяется некий сорокалетний приезжий. С «большой земли».

Возможно, в тот момент я вспомнил, как в Репино, в нашем славном Доме творчества, мы с Ильей слушали в номере Володи Венгерова только что полученную, кажется, из первых рук — от его друга Булата Окуджавы — пленку с новыми песнями. «Живет он до утра в гостинице районной, где койка у окна всего лишь по рублю», — раз за разом пел нам Окуджава этим своим прелестным — городским, домашним — неповторимым — до сих пор — всегда — звучащим в душе — голосом.

Но мой герой — то ли журналист, то ли историк, в общем, я сам, но по имени Глеб — поселяется в гостинице — не до утра, а надолго, поскольку приехал сюда по каким-то — еще не очень для меня самого, автора, ясным — делам.

Потом я придумал маленькую девочку, дочку горничной, которую не с кем оставить дома, и она — пока мать убирает номер Глеба — играет в соседнем, свободном — сама с собой. Больше всего мне самому нравилась эта девочка с больными зубками, с перевязанной мордочкой — в гостинице, где я еще никогда не жил.

И еще мне очень хотелось, чтобы в этом сценарии действовал хоть какой-нибудь ангел. Тогда, восемнадцать лет назад, ангелы не были еще в такой моде в кино и литературе, как сейчас.

После «Объяснения в любви» я надеялся, что все мои сценарии будет ставить Авербах. Он больше не поставил ни одного.

Снял «Фантазии Фарятьева» по пьесе Соколовой, документальный фильм о Ленинграде для Италии, «Голос» по сценарию Рязанцевой. И все.

Правда, была у нас с ним еще не одна попытка.

Он ведь был совершенный — до наивности — фантазер в смысле творческих планов. Так, еще до «Объяснения», в начале семидесятых — самое подходящее время — был необычайно возбужден идеей постановки грандиозного фильма о рыцарях Круглого стола по любимой им книге Мэлори «Смерть Артура». В качестве сочинителя зонгов привлекался Иосиф Бродский, как сценарист — я.

Чудная история. Сейчас вспоминаю, как сон. Летний день. В квартире родителей Наташи Рязанцевой на Плющихе открыты окна — на Москву-реку. Мы втроем всерьез обсуждаем, что писать сначала — зонги или сценарий. Бродский уходит, весело попрощавшись. Авербах называет его Ося, он его — Илюха.

А через месяц Бродский — навсегда — оказывается в Америке.

Много позже, на этот раз после «Объяснения», снова неожиданная затея. Вестерн. Гражданская война, Украина, великолепная семерка — женская! — защищает от бандитов какой-то шляхетский замок, где собраны дети-сироты.

Илья опять страшно возбужден, придумывает актрис на семь ролей — тут тебе и графиня, и воровка, и красная шпионка, и француженка, и проститутка, словом, все, как полагается. Показывает, как они стреляют, плавают, скачут, переодеваются, и постоянно восклицает свое любимое: «Восторг! Восторг!»

Я совершенно не понимаю, как ко всему этому подступиться. Наконец приобретаю на Арбате в магазине «Украинская книга» украинско-русский словарь и весь диалог почему-то пишу исключительно по-украински. Меня это хоть как-то развлекает. Сценарий с грехом пополам завершен. Илья же на этот момент к собственной затее уже, конечно, совершенно равнодушен.

Впрочем, есть новые — заманчивые — предложения. Фантастический фильм, где странно действуют какие-то люди-собаки. Восторг! Проходим и это. Теперь большое спортивное — а об этом, кстати, он мечтал всегда — кино из жизни велосипедистов-шоссейников, или «точильщиков», как они сами себя называют. Восторг! Но вот, бешено крутя педали, отбывают в вечность и велосипедисты.

Тогда при каждом очередном фиаско я переживал, хотя жизнь меня научила — и учит по-прежнему — легко относиться к неудачам, во всяком случае, не переживать слишком долго. Но что скрывать, я расстраивался, когда он начинал работать или договариваться с другими. Ревновал. Напрасно. Теперь-то я знаю, почему у нас больше ничего так и не получилось.

Потому что я был ему нужен только для «Объяснения в любви» . И, наверное, он понимал, что это мог сделать только я один.

Потому что это я жил в том, давно уже снесенном писательском доме на улице Фурманова в квартире 67 на пятом этаже, а в квартире 59 на четвертом этаже жила семья Габриловичей, с моим вечным другом Алешкой[5].

И это я пропадал с утра до вечера в той квартире, запах которой слышу до сих пор.

---

[5] Габрилович А. Е. (1936—1995) — известный кинорежиссер-документалист.

Там в «детской» мы играли с Алешкой в мушкетеров так яростно, что нам каждый раз возмущенно стучала в стенку Елена Сергеевна Булгакова, как потом выяснилось — Маргарита, возлюбленная несчастного Мастера.

По пути в «детскую» я проходил через «большую комнату», служившую одновременно и столовой, и кабинетом Евгения Иосифовича. Помню его спину, склонившуюся над пишущей машинкой. Не набрасывал ли он уже тогда — между делом — ту свою прозу, которую потом мне было суждено превратить в кино?

Помню эту же комнату в дыму, звоне и смехе вечернего застолья, когда я уже уходил домой. Помню там моего отца, маму, Пудовкина, Ромма с Кузьминой, Дзигана. Того самого, который стал потом в «Объяснении» инженером-путейцем, невидимым разрушителем жизни Филиппка и Зиночки.

И еще помню большую фотографию — на стене — прелестного мальчика с бантом. Это старший брат Алешки, утонувший в 38-м году, четырнадцати лет, в реке Клязьма, поселок Мамонтовка. Юрочка Малинберг. У нас в кино — Васька, сбитый на московской улице мотоциклом.

Нужно было невероятно — кожей, сердцем — чувствовать тех людей, ту жизнь, то время — его смысл и цвет, его ужас и беспечность, — чтобы решиться сделать в 1976-м — фараоновом — году — из всего этого кино. Так, как это сделал он.

И нужно было так чувствовать сценариста — меня — легкомысленного собутыльника и собеседника-острослова, — чтобы доверить все это именно мне. Потому что, видимо, он понимал: исчезнувшая квартира на Фурманова, дым и звон, и эта бессмертная память, и эти тени, и отношения теней — все это истинная душа моя.

Нужно было быть Авербахом.

О, Господи! Как грустно!

— А вы жаловались, света нет, — улыбается проводница, откидывая в тамбуре подножку, — а он совсем и не понадобился. Доехали, пассажир. Старая Русса!

Какие же все-таки счастливые были времена, когда мы делали «Объяснение»!

Утренний — с Московского вокзала — путь к нему — на Петроградскую сторону, на улицу Подрезова. Через Лиговку, вдоль Зимнего сада, мимо Инженерного замка, по Марсову полю, и — обязательный мой взгляд с Кировского моста — из окна машины — на Петропавловку. И сразу же — любую неполноценность душевного состояния, привезенного из Москвы на пьяной «Стреле», в миг лечит восхитительная организованность и гениальная художественная полноценность этого единственного в мире пространства.

Любимая Подрезова улочка — а рядом, как на подбор: Подковырова, Плуталова и Бармалеева тож. Между прочим, тот самый известный вам с детства Бармалей, похититель маленьких детей, — отсюда ведь родом.

А чуть не доходя до нужного мне — скромного — подъезда одно время была рюмочная, маленькая, полутемная, вонючая — восхитительная и будто нарочно подстроенная дьяволом-соблазнителем на моем пути к режиссеру.

Однажды, так вот пробегая мимо и лицемерно открещиваясь — от дьявола, — вижу Рейна, выходящего навстречу мне — от Авербаха.

— Душа моя, — трубит, по обыкновению воротя свое крупное, носатое — дружеское — лицо к плечу. — Не торопись! Чарка лучшей водки и сельдь на черном хлебе! Что может быть прекрасней? Зайдем! Ваш кинематограф никуда не денется.

Зашли. В рюмочную...

Странно, как такой большой человек, как Илья, мог жить в такой маленькой квартирке. Три крошечные комнатки и ванна в кухне. Но зато балкон великолепный, огромный, нависающий над Подрезовой.

На балконе разводит цветы мама. Ксения Владимировна Куракина. Актриса в прошлом, нынче преподающая молодым актерам сценречь. Красавица двадцатых-тридцатых годов. Киса Куракина. Бывшая смолянка, танцевавшая на последнем в истории выпускном балу Смольного института в городе Новочеркасске с главнокомандующим Лавром Корниловым[6].

Появлюсь рано утром, с поезда, Илья, в халате, заспанно отопрет дверь и уйдет к

---

[6] Или атаманом Калединым. По этому поводу у меня спор с женой Ириной. Она тоже слышала эту историю от Ксении Владимировны. Но главное — это не миф, не апокриф — так оно и было. Танцевала, юная смолянка.

себе в комнатку — додремывать. А мне уже готов завтрак — в столовой — она же гостиная — на круглом столе, под абажуром.

Ксения Владимировна всегда сядет напротив. Хотя она отлично знает мне цену как гуляке — к счастью, не слишком праздному — и забулдыге, — я почему-то вызываю ее доверие как конфидент. Наверное, потому, что она чувствует: я люблю ее сына. Тихо и осторожно — не появился бы вдруг Илья — сетует мне на его холостую — Наташа в Москве — жизнь — и непременно на главного возмутителя спокойствия, как она считает — не без оснований — Сеню Арановича. Я же — не без некоторого оттенка предательства — все же стараюсь их — друзей — с которыми мы-то одним миром мазаны –защитить — красноречиво.

Но вот и вечер на Подрезова, спокойный, домашний.

— Пауль! Все! Никакого пьянства! Не надейся! Никуда не идем, завтра тяжелый день.

Словно нарисованный Леонидом Пастернаком — он как-то особенно умел изображать — гуашь? — комнатный — воздух: его синие, дымные слои — представляется мне в памяти вечер. Илья, вытянув ноги в шлепанцах, положив их на скамеечку, глубоко сидит в своем вольтеровском кресле, с трубкой, с серьезным лицом. Слушает музыку. Наверное, Малера. Что он находит в нем сейчас? Может быть, соединение самых разных и неожиданных соображений гения о всесильном духе и человеческом сознании, о тщете страстей и недостижимом покое?

Теперь — хотя музыка по-прежнему для меня такая же загадка, как сновидение, — я все же отважился бы поговорить с ним о том, какая тайна скрыта в третьей части Первой симфонии Малера. И о размышлениях валторны в четвертой части Седьмой. И о поразительных колоколах в ее финале.

И вообще о том, что — по моему мнению — нынешнему — все усилия искусства, кроме музыки, пожалуй, совершенно бессмысленны. И что самая лучшая на свете рассказчица — это опять же музыка. Рассказывает ни о чем и обо всем.

Но тогда музыка, к сожалению, меня интересовала мало. И я так и не узнал, чем же была она в жизни Ильи.

Тогда мы как-то говорили о другом. Мы вообще любили говорить.

Разговор — управляемая и неуправляемая стихия — незапечатлеваемая и растворяющаяся — тающая — во времени — болтовня, хмельной треп, полный веселой чепухи и скабрезностей — острословие — обмен мнениями, колкостями и дружеством — трезвая беседа — полная внезапных блестящих и недолговечных находок, иронических наблюдений, характеристик и внезапных откровений — душевный восторг — неожиданность и категоричность суждений — свой язык, свои слова и словечки, свои символы и понятия, рожденные только на миг этого упоительного собеседования и позволяющие не договаривать, а намекать, взамен получая то, ради чего и сошлись — совершенное понимание — тебя и себя.

У меня в жизни было немало замечательных собеседников — все ушли, все в иных местах — в основном — за Флегетоном. Авербах был один из самых лучших.

О чем только не говорили! Обо всем. Среди этого «всего» кино вовсе не занимало первого места. О друзьях и подругах, о тех или иных доблестях — о славе и о подвигах не говорили — о предательстве, о благородстве, об изменах, чужих и своих, и — очень много — о поэзии. И очень мало — о будущем. А вот о настоящем — тогдашнем, фараоновом — говорили, недоумевая и негодуя, обреченно издеваясь над его наглым и коварным идиотизмом.

И спрашивали друг друга: когда все это кончится?

И убежденно отвечали: никогда.

Видимо, в один из таких разговоров — в те счастливые времена — мы и решили, что так и помрем при ней, при любимой, при Софье Власьевне — она же Советская Власть. И, наверняка, тогда же вспомнили — в который-то раз — отмеченное Толстым, переведенное им с французского — знаменитое: «Делай, что должно, и пусть будет, что будет».

Но вот делали ли мы то, что должно, — вот в чем вопрос?

— Собеседника у тебя нет? Чаще говори с собой, — ворчу сам на себя, осматриваясь в жарком — даже и вечером — номере с желтыми стенами в старорусской гостинице «Полисть». — Тоска, братец, тоже может быть собеседником.

Раскрываю чемодан — на кровати с желтым покрывалом. Кровать так чудовищно скрипит — при каждом движении, — словно специально для того, чтобы на ней — ни днем, ни ночью — не делали ничего запретного, нарушающего законы советской сексуальной морали. Нечто вроде противоугонного устройства.

А по всей гостинице — старой, маленькой, в два этажа — ужасно громко смеются и оглушительно хлопают дверьми гигантские латышки баскетболистки, въехавшие только что, одновременно со мной. Смех у них такой же, как и они сами, — большой, нелепый, белый.

Вдруг — на пороге номера — пожилая, полная горничная. Интересуется — видимо, введенная в заблуждение моей необычной фамилией, — не из Петрозаводска ли я, — а то у нее там родственники.

Прячась за ее большим бедром и цепляясь за юбку, зыркает на меня хитренькими, взрослыми глазками девочка лет восьми, с выцветшими тонкими волосиками и крепкими ножками в сандалиях. Подмигиваю — снова прячется, тут же выглядывает опять. Но это не от смущения — игра, кокетство.

— Внучка, — гладит ее по голове горничная. — Родители на лето прислали. Вот дома сидеть не желает, со мной таскается, орет: тут интересней.

Невероятно! Такого еще со мной не бывало! Да ведь это же я ее сам придумал — в заявке — можно сказать, от балды. И вот она, нате вам, здрасьте — живая, материализовалась — кокетничает, пританцовывает.

Правда, нету, как обещала моя заявка, повязки на мордочке. Но все равно это она — она, несомненно — полудикий зверек, старорусская Лолита — рожденная мной — как дети Кроноса — из головы — мое авторское создание. И я уже ревновал ее, глядя на ее бабку — к бабке — и прикидывая, что с ними обеими, миленькими, сотворить и в какой комбинации, с какими персонажами, которые, может, так же, даст Бог, материализуются — из небытия — в жарком — набитом тополиным пухом — воздухе этого городка.

Мрачный дядька — животом вперед — недовольно вносит в номер телевизор. Моя настоятельная просьба. Чемпионат Европы по футболу, а я же — болельщик, заядлый. Как и Илья.

Включаю телик, ложусь на кровать и, одиноко скрипя — при каждом движении, — смотрю, как на экране — в цветных разрывах и сполохах провинциального телевидения — постепенно формируется изображение.

Новости, новости! Мы теперь постоянно ждем новостей. Перестройка! Горбачев! Гласность! Горбатчефф! Перестройка! Glasnost!

Я никогда не был «советским человеком».

Опасность-то была — стать, быть — да еще какая. После 53-го и 56-го годов Ленина счесть — хорошим. Социализм — которому немного не хватает человеческого лица — самым справедливым и правильным историческим выбором. А патриотизм, понятый только как исключительность и превосходство, — единственной истиной.

Пойди потом переломи себя. Так и въехал бы в эту — новую — жизнь — с модной ныне тоской — или, как все теперь почему-то говорят, ностальгией — по жизни прошлой, эсэсэровской. Даст Бог, невозвратной.

К счастью, и никто из нас — из нашей компании — не был «советским».

Борцами с режимом, как диссиденты — вечная им благодарность! — мы тоже не были. Правду, которая в их устах — со скамьи подсудимых, из-за стен психушек — была приговором, мы чаще заменяли наблюдательностью, иронией, лирической откровенностью.

В отличие от них — от диссидентов — мы были, скорее, люди застолья, а не подполья. Но это тоже была — позиция.

На самом деле мы тоже — по-своему — были разрушителями, как и они. Подкоп велся с двух сторон, вслепую шли друг другу навстречу, чтобы, когда все рухнуло, вместе оказаться под обломками. И тогда одни — не исключая и бывших диссидентов — стали эти обломки неожиданно лелеять, обливая их слезами, другие радостно проклинать, а третьи, самые оборотистые, сразу — молча — принялись строить из них роскошные дома — дворцового типа.

Во всяком случае, так или не так, но и холуями — власти, силы, идеологии — мы тоже не были никогда.

Кем же все-таки были, в конце-то концов?

Конформизм, не столько шкурного самосохранения ради, а ради спасения хоть какой-то правды, ради искусства, конформизм, хотели мы этого или нет, постепенно, но все увереннее, чем старше, опытнее, осторожнее и лукавее мы становились, конформизм превращался для многих из нас в единственную панацею.

Конформизм — раба — в лучшем случае: вольноотпущенника — затаившегося, мечтающего о свободе?

Утверждаю — нисколько не оправдываясь — конформизм в условиях советской

власти не всегда подлость[7]. Самообман, но все-же не подлость. Не всегда. И как вынужденная — практическая — философия самозащиты духа и внутренней свободы даже заслуживает особого — объективного — исследования.

И вот что крайне интересно! Советская власть прошла, а конформизм-то остался. А все потому, что он явление истинно наше, родное, отечественное, посконное. Непреходящее? Похоже, да. Как наше «общество», которого никогда нет. Как наша — российская — власть. Что при социализме, что при капитализме.

Так что не отказывайтесь от него, не отвергайте с презрением, может, еще и пригодится — в тяжелую — историческую — минуту. Однако имейте в виду: он гораздо более оправдан — простителен — в советское время, чем в наше, сегодняшнее.

Тогда — в прежние времена — в ту тяжелую минуту — защищая нас от заразы советизма, конформизм — не с радости выбранный из многих зол — никогда не распространялся на наше компанейское — дружеское — повседневное — бытование.

Вообще-то, «компания» — очень важная для того времени — важнее, чем для нынешнего? — единица существования.

«Компании нелепо образуются», — на заре туманной юности, написал по нашему, между прочим, поводу молодой — тогда — поэт, — «в одних все пьют да пьют, не образумятся, в других все заняты лишь шмотками да девками, а в третьих разговорами идейными...»

Вот уж это не так. Компании — наши — образовывались очень даже лепо.

Время — молодость — интерес к одаренности — необычности — друг друга — сводили — впрочем, тоже и разводили — нас — толкали, бросали друг к другу — встречали в институтских коридорах и курилках, на ночных московских улицах и за столами в коммунальных квартирах, мастерских, забегаловках — соединяли — казалось, навсегда — и разлучали — тоже навсегда — позже — на Ваганьковском, Новодевичьем, Новокунцевском, Переделкинском, Комаровском...

Прибивались — как у Достоевского, «русские мальчики» — друг к другу по разным причинам и поводам. Но цель всех компаний — подспудная — подсознательная — была общая, одна. Сохранить и развить себя в относительно изолированной — это вовсе не значит, герметической, вакуумной — но — обязательно — родственной тебе — среде. И относительно защищенной — смехом, весельем, хмелем — от всего враждебного, чуждого, противного духу свободы, молодости и таланта.

Хотя и праздности, и пижонства, и пьянства, и девок — как в стихах — всего этого было достаточно. Шмотками, правда, заняты не были, это у других, у фарцы. Но все равно получали мы в тех компаниях больше, чем теряли. Они были своего рода обществами поддержки друг друга. Пиры во время чумы? — подсказывает банальность. Ну что ж. А если и так? Но ведь многие выжили и не заразились чумой только потому, что пировали именно за этими столами и именно с этими собутыльниками и произносили именно те речи.

С юности компания как будто бы и не менялась, пополняясь — по принципу сообщающихся сосудов — за счет соседних. Так я познакомил Шпаликова, Иоселиани и Княжинского с Валей Туром, тогда писавшим прекрасные стихи, а он меня с Ахмадуллиной, Рейном и Авербахом...

В Руссе — твердый наказ — сам себе — ничего не выпивать. Трезвость!

Пост и молитва — по заповеди Федора Михайловича. Надо, кстати, завтра с утра наведаться в его музей, как написано в каком-то путеводителе, «утопающий в зелени развесистых ив...»

Но что ж делать — сейчас — одному — без любезной бутылки — в убогом номере?

Ночь. Футбол уже закончился. Идет дождь. Госка. Зачем я здесь? — как любит говорить великолепный Юра Клепиков.

До первого моего компьютера, купленного в Германии, еще три года. Открываю — наугад — свою походную записную книжку с эмблемой «Аэрофлота». Читаю.

«Источник меланхолии — распадение человеческого существа на тысячи мелких кусков — то есть утрата самого себя» — это Кьеркегор, выписки — «Выбери самого себя, найди себя, определи свой принцип веры, то есть отнесись всерьез к собственным поступкам, откажись от иронического парения над действительностью, и ты обретешь свободу от непосредственного отношения к действительности, а тем самым от меланхолии и связанного с ней отчаяния».

---

[7] В 1953 году американский журналист Юджин Лайонс писал, что «поверхностный слой советского конформизма может быть очень тонким».

Ксения Владимировна Куракина, мать Ильи Авербаха

Внизу — возле гостиницы — под дождем — веселые какие-то девицы с туфлями в руках — шлепают босыми лапами по черным лужам — поют, орут, зовут какого-то Сёму, дурачатся:

— Сёма! Симён! Сёма, ты дома? Выходи, я в ливне стою!

«Что же такое меланхолия? — спрашивает тем временем Сёрен Кьеркегор и отвечает: — Истерия духа».

Обычно в наших компаниях не было главного, не было вождя — было равноправие. И все же Илья как-то так — сразу же — в любом сочетании — оказывался в центре. Удивительно, он был старший даже по отношению к тем, кто был старше его по возрасту. Роль эта иногда тяготила его, иногда раздражала, но чаще все-таки доставляла некое удовольствие. Уж такова была его роль в жизни.

Люди порой забавляли его. Он любил ставить их в ситуации, при которых он точно наблюдал за ними из зрительного зала — вернее, из своего удобного вольтеровского кресла. Люди оказывались перед ним как бы на сцене, открытые его всегда несколько ироническому взгляду — над трубкой с хорошим табаком.

Для самих персонажей его постоянно действующего театра это тоже не проходило незамеченным. И могло бы обидеть, если бы неизменно не компенсировалось его совершенно бескорыстной доброжелательностью и готовностью — порой через раздражение, которое всегда вызывали в нем всякая суетливость, бестолковость, а в женщинах, как он говорил, «куризм», — без особых размышлений и условий — сразу прийти на помощь — во всех жизненных проблемах — в денежных, в рабочих, «в сердечной смуте», в тоске, в домашних неурядицах.

И каким угодно я его видел: раздраженным, гневным, взбешенным, несправедливым, нервным, обиженным, страдающим. Но вот чего в нем не было никогда — злобы, мести, сведения счетов. Того душевного крохоборства, которое свойственно, увы, не одним только мелким душам или бездарностям. Было умение — желание — прощать, но не от равнодушия, а от великодушия.

Великодушие старшего по отношению к младшим.

А я мог сердиться на него, обижаться, подсмеиваться, но знал наверняка — и принимал это совершенно как данность, — что он добрее, органичнее, благороднее меня. Поэтому мне и хотелось рядом с ним превзойти самого себя — быть лучше — сказать что-нибудь поумнее, написать что-нибудь поинтереснее...

В желтом гостиничном номере — вдали от близких, любимых — старорусской ночью — в дождь. Продолжим. О меланхолии и отчаянии. Об этих двух крылах беспощадной птицы — посланной мстительными богами — клюющей — не печень — хуже — душу.

Особенно по ночам. Когда встаешь и ложишься, и тупо пьешь теплую воду из

крана, и идешь в темноте к окну, и снова ложишься, и силишься заснуть, но сна нет. Потому что нет покоя. Потому что нет уверенности. В себе. В необходимости и смысле существования. Твоего. В этом качестве. На этом свете.

И тут даже Кьеркегор тебе не поможет.

Ильи уже нет больше полугода, а все мне кажется, что я пишу для него. Вот и сюда притащился придумывать этот совершенно мне самому пока неясный и никому, наверное, не нужный «Городок» — для него. Так было и при его жизни — каждый свой новый сценарий, если я к нему относился всерьез, я прикидывал будто бы на Авербаха, поверял им.

Вовсе это не означало, что я не представлял себе — для себя — другой режиссуры, другого языка в кино. Очень даже представлял.

Но нравственность его стиля — а стиль, как и человек, может быть нравственным и безнравственным — но непрерывная связь между заново создаваемым миром и духовным состоянием создателя — но ясность задачи — но свободное мышление кинематографом — все это было именно то, что было нужно — мне — каждый раз — и нужно — кино — всегда. Вне зависимости от содержания и формы.

Авербаха, кстати, как я думаю, не очень интересовала форма как таковая. Вернее, его не интересовало то, что я бы назвал «культуризмом формы». Можно ведь накачать мышцы до размеров и рельефов Лаокооновых, но спасовать перед уличным драчуном. Можно добиться невероятной эстетики и красоты выразительных средств, но спасовать перед простой историей о любви.

Его интересовала не ситуация, а состояние — человека и мира.

От этого и шел его кинематограф, изысканно внимательный к подробностям человеческого существования и красоте — и к печали — самого обычного мира.

Мне был по душе и его — особого свойства — рационализм — лирический рационализм — чем-то сродни ленинградской поэзии — оправданный прежде всего силой интеллекта, глубоко и проникновенно «понимающего» чувство и чувственность.

Строгая и точная работа мысли иногда оказывалась вернее наития, беспорядочного эмоционального подъема, но в результате на экране выглядела как следствие вдохновения.

Он мог ошибаться и ошибался. Но никогда не делал в кино то, во что бы сам не верил, как в необходимость и ценность. Он и в себя — хотя постоянно в борьбе с искривленным временем и — часто с самим собой — был подвержен сомнениям и рефлексиям — верил — тоже как в необходимость и ценность.

А я?

Одинокой ночью — в дождь — в гостиничном номере? Под шум невидимых крыл.

Недолго — с утра — после ночного дождя — подышал — городок — свежестью — из парка, что против гостиницы, — и уже вновь жарища. Подсыхают лужи с недвижно прилипшим к ним тополиным пухом.

Облитая солнцем площадь с красной кирпичной башней — старинной каланчой, с каменными галерейками бывших торговых рядов — по периметру. Женщина идет навстречу — медленно, задумчиво — держа перед грудью, как букет, кулек, из которого торчат рыбьи хвосты.

Шоферня — скрываясь — на корточках — от жара — между запыленными автобусными боками — курит и лузгает семечки, сплевывая шелуху в ладони.

Полисть — река — блеск солнца и уголь теней, и — неожиданно — лодка вся в цветах, как когда-то в Венеции. На берегу — старая фабричка — перевернутая в воде. Гуси переваливаются. Мелкие мальчишки сигают с мостков, плавают ловкими, быстрыми — деревенскими — саженками — с криками салят друг друга. Выскакивают на берег, прыгают на одной ножке, выкручивают трусики, без стеснения сверкая белыми попками.

Я уже был в музее и уже знаю, что «коллектив Дома-музея Ф.М.Достоевского продолжает борьбу за звание коллектива коммунистического труда». Вот уж Федор Михайлович порадовался бы.

— Я Достоевского полюбила, еще когда училась в совпартшколе, — говорит мне прошлогодняя дама, которой еще только предстоит стать Козловой — в моем сценарии.

Мы идем с ней — на кладбище.

По дороге — старушка-выпивушка — в сарафане — с голыми загорелыми руками — и мужских ботинках без шнурков — пьет стаканчик пива — в киоске.

— А мне чужая копеечка не нужна, андел мой, — говорит она тетке-киоскерше, лениво вникающей в ее семейную жизнь. — Я-то сама из бани иду, андел мой.

Смирнов лежит на кладбище рядом с отцом Румянцевым, у которого — в первые свои старорусские два года — жил Достоевский. Над могилой священника — сломанный могучий чугунный крест. А женщина, бывшая вроде бы прототипом Грушеньки — Меньшова — и умерла, как Сниткина и как Суслова, в 1919 году — тоже лежит здесь. Могила ее страшно заросла бурьяном.

— Смирнов — очень важный для меня человек, — говорит дама, кладя ему на холмик цветы. — Как отец духовный.

Не умею я «собирать материал», хоть и достаточно-таки помотался — в младом возрасте — по бескрайним просторам — с газетными и журнальными удостоверениями. Но не умею. Не люблю. «Детали», «подробности», «словечки», «портреты»... Тьфу! Иногда только что-то запишу — какую-то неожиданную мыслишку — неразборчиво чиркну. Но больше уповаю на странные свойства памяти, которая, как фокусник, достанет — из потайного кармана — то, что нужно — и в нужное время.

Вот и останутся — потом — эта старушка-выпивушка, лукаво подмигивающая нам на припеке — у киоска, — и сломанный крест, и ощущение какой-то — непонятной — нервности — городской, — которое словно летает в жарком воздухе — вместе с пухом и магнитофонной музыкой.

По дороге с кладбища — высокие, хорошо сложенные местные парубки в плавках, печатая босыми ногами влажные — мгновенные — следы на асфальте, идут с пляжа — с переносным — орущим — магнитофоном.

Они тоже останутся — в сценарии. И будут издеваться над моим героем-праведником.

— Население недоверчивое, — говорит дама-Вергилий, — на открытую не пойдет. Связано с тем, что город был старокупеческий. Не откроется до конца, не скажет то, что можно сказать. Закованное население.

И вдруг! Ничего себе! Не прост городок, ох, не прост! И, видимо, тоже — как все на свете — имеет второй смысл.

Оказывается — узнаю это от моей дамы, а она — в свое время — от Смирнова: столовка-то на углу улиц Энгельса и Кириллова[8], где я второй день вкушаю нечто чудовищное под названием «гуляш», — ни больше ни меньше — бывший трактир «Столичный город»!

Да, да! Тот самый, где Иван Карамазов говорил однажды — Алеше Карамазову:

«Ведь русские мальчики как до сих пор орудуют? Иные то есть? Вот, например, здешний вонючий трактир, вот они и сходятся, засели в угол. Всю жизнь прежде не знали друг друга, а выйдут из трактира сорок лет опять не будут знать друг друга, ну и что ж, о чем они будут рассуждать, пока поймали минутку в трактире-то? О мировых вопросах, не иначе: есть ли Бог, есть ли бессмертие?»

Окно в столовой — не у него ли — «место у окна, отгороженное ширмами» — и говорили братья, русские мальчики? — открыто настежь. Парень в красной рубахе и две могучие девки останавливаются перед ним — на улице. Одна из девок, с рыжей гривой — громко, весело — парню:

— Пойдём, ты же должен меня угостить чего-нибудь, ёб твою мать.

А Иван продолжает:

«А которые в Бога не веруют, ну те о социализме и об анархизме заговорят, о переделке всего человечества по новому штату, так ведь это один же черт выйдет, все те же вопросы, только с другого конца. И множество, множество самых оригинальных русских мальчиков только и делают, что о вековечных вопросах говорят у нас в наше время. Разве не так?»

А пожилая — квадратная — раздатчица — с презрительно покровительственным вздохом — бросает — суетящейся, грязно-белой посудомойке с едва заметно изуродованным стянутой к подбородку кожей — маленьким — безумным лицом:

— Ах ты, мадонна.

А Иван продолжает:

«Поэма моя называется «Великий инквизитор», вещь нелепая, но мне хочется тебе ее сообщить... Пятнадцать веков уже минуло тому, как Он дал обетование прийти во Царствии Своем, пятнадцать веков, как пророк Его написал: «Се гряду скоро». «О дне же сем и часе не знает даже и Сын, токмо лишь Отец мой небесный», как изрек Он и Сам еще на земле. Но человечество ждет его с прежней верой и прежним умилением...»

---

[8] Заметим — для символизма — какого-то советского однофамильца одного из важнейших героев «Бесов», которые тоже сочинялись здесь, в Старой Руссе.

Ох, можно ведь и возненавидеть этот нервный покой, эту жаркую белесую одурь, это однообразие движения, лиц. Вдруг кажется, что всё это — городок, жара — оморок, бред, сон, что я здесь и не здесь.

Незнакомый мне вольный гражданин Старой Руссы выкладывает рядом со мной на скамейку четыре — полные химически-зеленой жидкости — флакона по двести грамм.

— «Огуречную воду» достал, — с усталым удовлетворением сообщает он мне. — Там, прям, убийство было. Выстоял. Праздник же. Надо же на стол чего-то поставить[9].

В парке — в ротонде с облупившимися колоннами — пятеро старых музыкантов, недовольно глядя в ноты на пюпитрах, — фальшиво играют вальс — репетируют — к Празднику Города. Между парком и гостиницей вешают перетяжку: «Турнир имени Александра Невского».

Две девочки лет по четырнадцать, у одной голова в светлых кудряшках, у другой «химия», одна в брюках, другая в мини, с потемневшим бинтом на крепкой загорелой ноге, обнявшись, застыли перед фотоаппаратом на штативе.

У выхода из парка, где деревья подходят к ослепленной солнцем улице, возле скамейки — стендик с черно-белыми и цветными образцами. Местный фотограф-пушкарь с длинными волосами, в красной — плащевой — куртке и зеленом берете, глядит в визир, подняв левую руку.

Девочки очень серьезны — хотя губы дрожат от сдерживаемого смеха — и совершенно неподвижны. Только в глазах, широко глядящих в объектив, светится какая-то невероятная — загадочная — надежда[10]. В лицах девочек, как ни странно, — порой — больше, чем у других, надежды. На что-то. На что? На другие встречи и города? На другую жизнь? На счастье — которого нет?

Солнечный свет — за окном номера — остывает и желтит листву. Вечер. Ветер. Я сижу на краю кровати с походной книжкой на коленях и — под бормотание листвы — мучаю себя, мрачно думая о своем проклятом сценарии и пытаясь понять: о чем и зачем?

Но вместо этого записываю — нечто совсем другое.

«Возможно, конечно, — пишу я, — что слой за слоем, поколение за поколением, отмирая и превращаясь в перегной, создадут когда-нибудь почву, на которую какая-то, только вновь не человеческая рука уронит новое зерно, новую идею, новое слово. Какие всходы даст это зерно? И будут ли тогда тот же воздух, то же солнце и те же дожди, чтобы их растить?»

Извините, я ведь предупреждал — с самого начала, что я — пессимист...

«А оптимизм, — пишу далее, — исторический — если он есть — может быть оправдан только сущностью Божьего времени, когда тысяча лет — един миг. Но исторический оптимизм, увы, почти никогда не совпадает с человеческим».

Почему — зачем — эти мысли пришли мне в голову? В этом городке? Этим вечером? И какая связь между ними и женщиной с букетом рыбьих хвостов, старушкой в мужских ботинках, музыкантами в ротонде? И двумя девочками — обнявшимися перед фотографом — с надеждой в глазах.

И какой от всего этого прок для моего сценария «Городок»? Который никак не придумывается, хоть ты тресни?

И тут я вспоминаю о том, что у меня еще есть в запасе ангел.

Тот самый, о котором я — мельком, чтоб не напугать — времечко-то еще все-таки, знаете, переходное — и не очень понятно: куда переходим? — обмолвился в заявке — для студии.

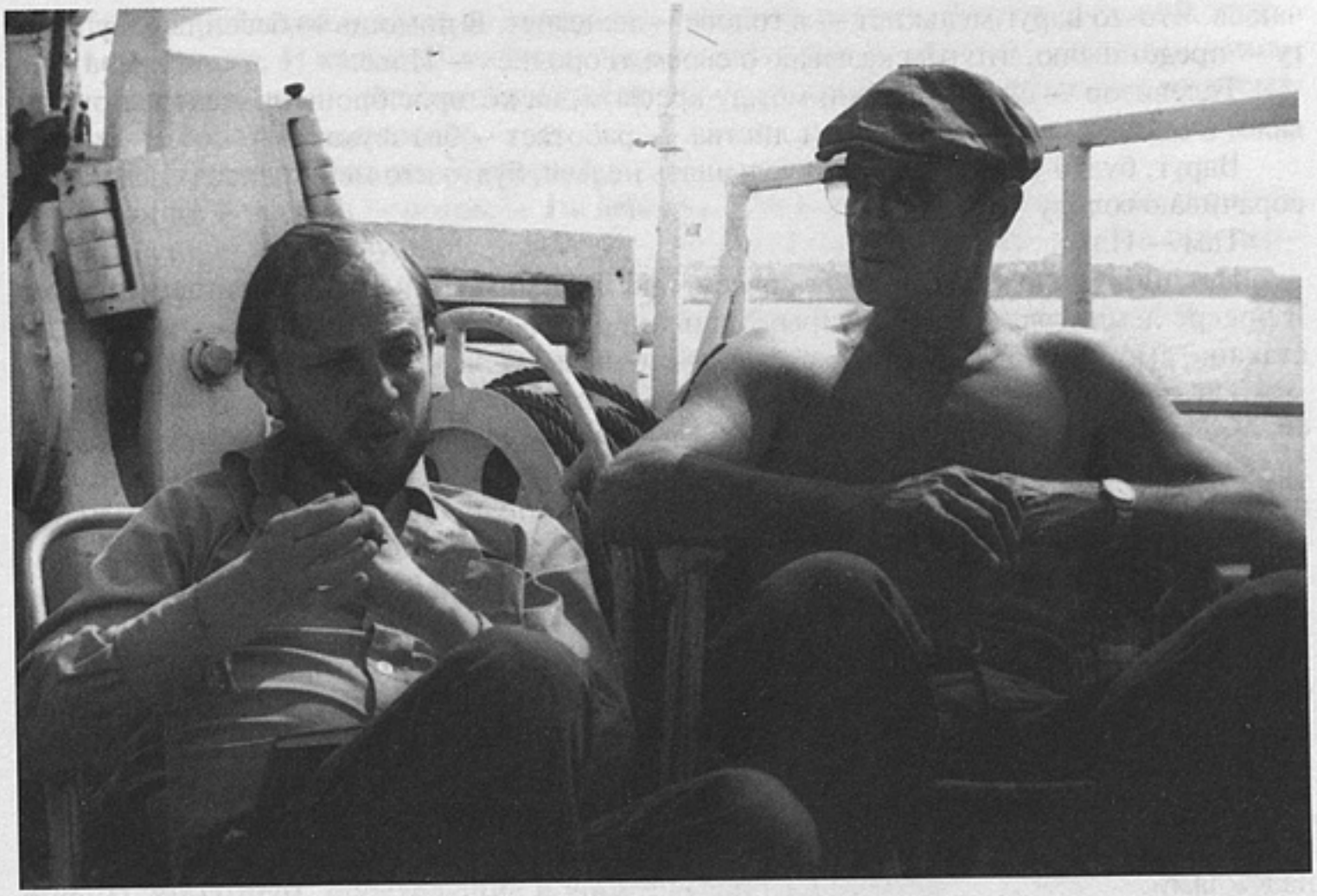
Какой-то такой ангел — пол и вид пока не совсем ясны, но не шестикрылый, не серафим — на берегу какой-то реки, под синим — почему синим, такие разве бывают в средней полосе? — деревом, с травинкой в зубах. Моет ноги в реке.

В беспамятном тумане детства — где клубятся еще только одни неопознанные — безмолвные — архетипы — еще только ожидающие на пороге существования — сигнала — от сознания — и возможности прорваться в твои будущие сны — вот там, наверное, и возникает — первоощущение — что Есть Кто-то Еще.

---

[9] Было как раз славное — горбачево-лигачевское — время борьбы с алкоголем.

[10] Марсель в книге «Быть и иметь» дает две трактовки проблемы надежды. Надежда — не только протест, продиктованный любовью, но и своего рода призыв, отчаянный крик о помощи, обращенный к союзнику, который сам есть любовь. Она — надежда — акт веры в возможность Божьей помощи.



Павел Финн и Илья Авербах на съемках фильма «Объяснение в любви»

Фото Е.Карусаар

Невидимый посредник между тобой — еще даже не ставшим «я» — и небом.

Потом уже позже — в детской — это — ангел — не названный, не объяснимый — из слез и света — дыхание маминой любви и детского страдания — когда мама гасит свет. И страстное желание — надежда — ангел-надежда — чтобы свет — хоть из щелочки под дверью — хоть лучиком — но был — в темноте, которая — страх — твой первый демон.

Попозже — постарше — черно-белые иллюстрации «М.Ю.Лермонтов» «Изд-ние т-ва М.О.Вольф. 1893» — в большом красном однотомнике со скульптурной — барельефной — обложкой.

И эта картинка — целая страница — где демон — в воздухе — над пробирающимся в ущелье караваном, который гораздо меньше его, — расположенный как-то головой вниз и босыми ступнями вверх — темный и большой, обволакиваемый струящимися одеждами — указывает всадникам что-то перстом, вызывая у жмущихся к скалам всадников ужас. И он же — на следующей картинке — с грозным и прекрасным лицом — в небе, в облаках — вырывает из рук у ангела — светлого — и тоже с прекрасным лицом — душу Тамары.

Вырвет или не вырвет? Кто кого сборет? Ведь оба сильны и прекрасны. Но кто сильней?

Я мог тысячу раз рассматривать эту картинку, конечно, не задумываясь тогда, что это и есть, собственно, жизнь человеческая[11]. Моя жизнь. Твоя. Борьба — за меня — за тебя — за себя — при жизни. Кто кого сборет? Кто сильней?

И в борьбе — за свою душу — часто безуспешной — с разнообразными — порой с прекрасными лицами — демонами — все равно надеешься и ждешь — даже до сих пор — чтобы свет — ангел-надежда — хоть лучиком из щелочки — но был.

Но вот бытие стало — со свистом — уноситься неведомо куда — и уже не частицами — по Пушкину — не атомами, а целыми молекулами. Товарищи мои — один за другим — устремились — за Флегетон. Как и за Ахерон, и за Стикс... И так далее...

Буду тешить себя — не я первый — что там — в одних только Сведенборгу ведомых пространствах — у них теперь — компания. Своя. Компания моих ангелов. Им я поручил свою жизнь — хранить, пока возможно. А я — со своей стороны — обязался — сохранять их — в своей душе — в снах — в этих словах. А уйдя к ним — в компанию — хранить тех, кто останется — здесь — любимых. Так мы все и скоротаем вечность.

Чудо происходит внезапно — без предупреждения, как ему и полагается.

Итак, сижу на кровати. В номере. В Старой Руссе. С книжечкой на коленях. Му-

[11] Впрочем, я тогда еще не был знаком с экзистенциализмом и вообще некоторое время считал, что фамилия демона — Рубинштейн.

чаюсь. Что-то вдруг мелькнет — в голове — исчезнет. В помощь — бессильному мозгу — представляю, что рассказываю о своем «Городке» — Илье.

Телевизор — слева от меня, между креслом, на которое брошено желтое покрывало, и окном, за которым шумит листва, — работает — без звука.

Вдруг, будто услышав то, что услышать нельзя, будто кто меня подталкивает, поворачиваю голову — к экрану.

Там — Илья.

Нет, нет, подождите, это не совсем так! Там мальчик. За письменным столом. В эркере ленинградской квартиры. Мальчик с завязанным горлом. Пьет молоко из стакана, смотрит на улицу — белая ночь — и читает — заучивая — стихи.

Тут — в моих — уже во влаге плавающих — глазах — все начинает как-то мешаться. Мальчик из документальной картины вытесняется мальчиком с парохода 14-го года — из «Объяснения в любви». А на фоне — почему-то — отчетливо и ясно — волшебный марш Каравайчука — марш солдатиков — «Монолог».

И все это — Илья.

Так — ровно так! — все тогда и произошло, как я рассказал, ничего не придумал — ради темы.

Надо же было — Ленинградскому телевидению — для Новгородской области и Старой Руссы — показать — именно в этот день и час — состояния и переживания — моего — документальный фильм — режиссера Ильи Авербаха — «Ленинград»!

Мистика, конечно. Но я всегда был убежден, что мистика — это — на самом деле — двойник — другое «я» реальности, таинственная метафора человеческого существования с его неосознанными — невысказанными — неосуществимыми? — желаниями и надеждами.

Мальчик — русский — интеллигентный — ленинградский — мальчик — каждый раз — на экране — словно автограф Авербаха, удостоверяющий его — личную — единственную — связь с происходящим.

Детство как главное — лирическое — и драматическое — переживание — и событие — всего существования. Повод и залог всей будущей жизни. То, что так гениально чувствовали русские писатели. От Аксакова до Шмелева. Не минуя даже Горького. Именно они — русские. У любимого Диккенса — англичанина — по-другому.

Например, я. Я жил — в детстве, но я не жил — детством. Пожалуй, оно казалось мне слишком скучным, в отличие от того, что было за его невидимой границей. Детство не радовало, не веселило, оно меня унижало и обижало, и я старался забыть его, еще не расставшись с ним. Я изменял ему — с будущим, которое, наступив, сразу же стало изменять мне.

Может быть, потому — как сказано у Ахматовой — и осталось — навсегда — «клеймо неудачи». Впрочем, у нее — про Бродского: «золотое клеймо». А вообще-то, такие клейма бывает частенько и железными.

Детство Ильи. Ленинградское — среди обветшалой красной мебели, гравюр и белых ночей, когда за стеной — ночной, веселый — шум в комнате с хорошим табачным дымом, женскими прелестными лицами и плечами, водкой в графинах, с веселой и — беспечной — на вид — предвоенной — компанией взрослых, многих из которых очень скоро не будет.

Детство — Ильи — которое уже становится отрочеством — на велосипеде — на берегу жемчужного залива — в ясный день виден Кронштадт — в дюнах — под соснами Комарово. Девочка — рядом — желание и робость подростка — крутит педали тонкими загорелыми ножками в белых гольфах.

Отрочество. Улица. Послевоенная — расклешенная и фиксатая — опасная. Воспитывающая смелость, находчивость, осторожность. И свободное, равное отношение — к человеку — простому — маленькому — не всегда хорошему — странноватому и страшноватому, — но необычайно интересному.

Оттуда — с улицы — как раз то, что потом Илья так любил в стихах Бродского. Когда крепкое — жаргонное — уличное — слово — словцо — становится равноправным среди других — слов — и делает лирику воздухом реальности — свежим — всегда — воздухом для дыхания.

Ну а я сейчас — на склоне — догадываюсь — что — на самом-то деле — единственная «свобода слова» — это свобода обращения со словом при любой несвободе, вечно нависающей над нами — хоть социализмом ее назови, хоть демократией — российского типа — последнего образца.

Свобода соединения слов. Увы, слов, а не кадров. Пока еще все-таки — слов.

Но это так — кстати, à propos, как говорят французы.

Итак, отрочество — а уже не за горами — юность, ранняя. Дом на Моховой, квартира в бельэтаже. И какая-то десятилетняя — соседская — девочка — прячась, смотрит — издали — на — четырнадцатилетнего — мальчика — в крупных светло-русых кудрях — с собакой на поводке.

Ну, чем не картинка из «Живаго»?

И так же — издали — потом — эта девочка — ревнуя? — видит его — уже без кудрей и собаки — но с девушкой — рыжей — похожей на иностранку — и как они держатся за руки — и проходят мимо.

«Легким, быстрым шагом, держась за руки, они проносились по Моховой, и оставалась атмосфера чего-то нездешнего, заманчивого».

Это присылает — по Интернету — о, Господи, до чего мы дожили без Ильи, — Вика Беломлинская. А он про нее — много лет назад — мне: «У Вики, представляешь, замечательная проза». А она — откуда-то из штата Пенсильвания, из домика в горах — про него — теперь — на мою «емелю»[12]... И мне хочется плакать...

Прячась, ревнуя и восторгаясь, разглядела ли уже тогда она — зоркая — девочка — золотое клеймо — и на его «еще безмятежном челе»?

Надвинув — на чело — кепчонку, скособочившись — в бедном пальтеце — под балтийским ветром — бормоча стихи — свои или Гумилева? — этакий занятный — и уже заметный — Гамлет — из медицинского института — мечтающий не быть врачом.

Бормоча стихи. Бормоча стихи. Бормоча стихи.

Я-то догадываюсь, что как раз Илью в кинематограф — в режиссуру — привела поэзия. Ритм и аритмия, монтаж высокого и низкого, дисциплина и внезапность рифмы, динамизм, простодушие и упоительная рассудочность, пристальность, ирония и вечная печаль. И та сладостная — восторженная — тревога, которую она — настоящая поэзия — внушает, вызывая постоянное возбуждение души.

Мы ведь все — наша компания — все дети русского слова. Нянькой нашей была русская поэзия. Взяв за руку, она вывела нас гулять — в непогоду[13]. Да не в природу, а в историю, как сказано Пастернаком.

Уж и не помню, как это случилось — оглянулись, ан! — ее уж и нет. Мы одни. А вокруг история. А она у нас, сами знаете, какая.

Помню — в Репино — Фридрих Горенштейн, уставив в Илью палец — то ли в шутку, то ли всерьез — ударно раскатывая букву «р»:

— Ты! Полукрррровка!

Смешно, но я — чистокровный еврей — в некотором смысле тоже полукровка. Потому что вера, русский язык, русская культура имеют — в моей судьбе — в моем сознании — материнское значение. Раньше таких, как я, было немало в России, сейчас — кто остался.

Это смешение — не двух кровей — двух сил. Какая из них сильнее? Говоря по-одесски — обе. Обе сильнее.

Фантастическая, роковая антиномия, закрепленная за нами навечно, вплоть до Страшного суда. На заседании которого, впрочем, не будут проверять советские паспорта с любимой графой. Там только — грехи. А они не имеют национальности.

Сложение двух сил — и их противоборство? — судьба. Не часто — счастливая. Судьба — жить русским словом, не отрекаясь при этом — «ни единой долькой» — от своего народа. Однако народ — русский ли, еврейский ли — все равно понятие — ветхозаветное. Новозаветное — только — человек. По мне, так единица всегда важнее множества.

Некогда — при Понтийстем Пилате — по приговору синедриона — вели римляне на крестную казнь Иисуса Христа. И часть народа еврейского — чернь — фарисеи — кричала: «Распни его, распни!»

Совершенно не убежден, что если бы это была чернь — и фарисеи — какой-нибудь иной национальности, они вопили бы что-нибудь противоположное.

Чернь — от низа и до самого верха — до сих пор — повсюду — всегда — всеми своими делами, помыслами, словами — уличными, газетными и телевизионными — неустанно распинает Христа. Всемирная чернь. Самое неизбежное и самое страшное, что есть в мировой истории.

---

[12] Электронная почта — «e-mail» — «емеля»

[13] Пушкин! Тайную свободу
Пели мы восслед тебе.
Дай нам руку в непогоду,
Помоги в немой борьбе.
(А. Блок. «Пушкинскому Дому»)

У Цветаевой:

По всей земле — от края и до края
Распятие и снятие с креста.
С последним из сынов твоих, Израиль,
Воистину мы погребем Христа.

Но — все равно — я — человек — еврей — христианин — готов отвечать и за чернь. Но, извините, на том же Страшном суде. А не на шемякином — ежедневном — площадном — коммунальном. Или — как в недавнем прошлом — на суде отделов кадров и выездных комиссий, а — теперь — в подворотне — на скором суде бритоголовых негодяев. Или — что еще отвратительней — на каком-нибудь — интеллигентском, «почвенном» — ныне славно откровенном и свободном — суде — «образованщины». Спасибо — за термин — Солженицыну.

Впрочем, победить антисемитизм словом и нравственностью невозможно. Антисемитизм — каким-то магическим образом — намертво — о, Боже, неужто так? –вшифрован в генетический код человечества.

Когда-то, еще на Подрезовой улице — с книжных полок в Илюшиной комнатке — я — роясь — выудил книжицу старого издания. «Опавшие листья». В.Розанов. И, глянув, отложил. Не зная тогда, что — по истечении времени — я влюблюсь в него — навсегда.

У меня ведь так — не знаю уж, плохо это или нет, — но если на одной чаше весов гений — как у Чехова, Блока, Розанова, — а на другой — антисемитизм, — что поделаешь — я всегда выбираю русский гений.

Розанов — зеркало сложного и больного явления — антисемитизма русского интеллекта — интеллигента? Антиномическое выражение обоюдного — корень-то какой, каламбур какой: обоюдного! — потому что сам — Розанов — вдруг как-то — лукаво и сладострастно — обращается в иудея — обоюдного драматизма и ревности — друг к другу — к языку, к Богу.

И постоянного соперничества. Тоже и в несчастьях.

Самое главное — и на тот — роковой — раз — общее — ненадолго — несчастье — октябрьское — общий грех.

А — несчастное — участие еврейской молодежи в русском революционном — октябрю предшествующем — движении — в терроре? Провокационно не прощаемое — нам — ныне — чуть ли не как второе распятие Христа. Оно-то было вызвано вовсе не иудаизмом, не ненавистью к русским, а, наоборот, страстным, молодым, эмоциональным желанием — помочь — страдающим — вообще — и питалось в основном не сионистскими идеями — это уж совсем чушь! — а — к несчастью — западным социализмом — в его русской — худшей — страшной — бланкистско-нечаевско-ленинской — интерпретации.

Недаром ведь — слыхали небось? — жид повесился. За компанию. И ведь впрямь, не сосчитать, сколько раз он вешался — за компанию — и с самыми разными компаниями. Например, с такой компанией, как Россия. Сколько раз. Вешался и вешается. По сей день.

Ночь. Не спится. Давно уже не работает телик. Светится окно. Чернеет в полутьме квадрат экрана, откуда пришел ко мне — и куда ушел — Илья.

Зажигаю лампу на тумбочке. Днем моя дама — под секретом — с тысячью предупреждений — вручила мне — на машинке отпечатанную — как драгоценность хранимую ею — статью Смирнова. О Достоевском[14].

Дочитываю. И вдруг...

О, эти столь любимые Достоевским «вдруг» — вспыхивающие в литературе, как в жизни, и делающие каждое предвещенное ими событие непредсказумым, опасным, захватывающим — символическим — поворотом — подарком — сюжета — судьбы. Парадоксально соединяющие — несоединимое и связывающие — несвязуемое.

И вдруг! Ссылка — в тексте: Евангелие от Иоанна, глава 10, стих 16.

Теперь со мной всегда — во всех путешествиях — моя маленькая — с тонкими — «папиросными» — страничками, синяя Библия — моим другом Юрой Хориковым — переводчиком — тайком привезенная мне — из Женевы. Такие обычно кладут в гостиницах — других — не старорусских. Открываю наугад — ближе к концу, к Еванге-

[14] Статья эта и другие — изданы. Прочитал в Интернете, что вышла книга Г.И.Смирнова (1918—1983).

лию. И Библия — словно зная, что мне нужно сейчас — вдруг! — открывается именно на десятой главе и шестнадцатом стихе.

«Есть у Меня и другие овцы, которые не сего двора, и тех надлежит мне привести: и они услышат голос Мой, и будет одно стадо и один Пастырь».

Конечно, мы говорили с Ильей и об этом.

Последний год — перед смертью — он стал как будто бы спокойнее, ровнее, задумчивее. И это был год наибольшей близости у нас — и предельной откровенности — хотя и так очень откровенны — друг с другом — мы были всегда.

Он говорил, что хочет креститься, и мы советовались, как это сделать. Как я — за пять лет до этого? В городе Можайске, у отца Бориса. Чтобы не быть записанным в церковную книгу, которые все были под пристальным присмотром КГБ.

Он сделал это в Тбилиси. Крестик, положенный в гроб, тоже, наверное, был оттуда, из города, которым он — как и я — восторгался...

Так что же все-таки вело — и приводило — нас — в недавнем прошлом — молодых, веселых, пропащих — ироничных и скептических — язычников — в «одно стадо»?

Одних — мода. Именно тогда особенно сильная и очень объяснимая — состоянием фараонова — обреченного — времени, уже не способного — в суете своей — и в отчаянии — обходиться без Бога.

Других — острое чувство противоречия, отвращение к культу лжи, лицемерия, безоговорочное неприятие властвующей идеологии.

Третьих — живущее — все-таки — в человеке — осознанно или неосознанно — желание стать лучше, честнее — с ближними, с самим собой. Лучше, чем ты есть. Преодоление — осознанной или неосознанной — греховности.

А евреев — желание «быть русскими»? В некотором смысле, да. Но не от страха — от любви.

И всех вместе — сильных и слабых — беззащитных — необходимость — в преддверии — в предчувствии — чего-то грозного, невидимого и огромного — вот как собаки тоскуют перед землетрясением — страстная необходимость — опоры — в этом мире. Но не от сего мира — защиты.

У многих — нас — таких, «которые не сего двора» — вера — часто — сначала — возникает — как форма, а не как содержание. Даже — если так можно сказать: возникает литературно — от головы к душе — через язык, через слово.

В России живя, нельзя не ощущать постоянную потребность — хотя бы метафизически — оказаться включенным в единый круг этого — общего — бытия. А это — бытие — для многих из нас — в гораздо большей степени — не пресловутый социум, не реальность, не быт, а — божественная — стихия русского языка, который мы слышим еще в утробе матери.

«В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог» (Ин. 1, 1).

Вот в чем все дело: мы рождаемся с уверенностью — никем не внушенной — что это — начальное — Слово было произнесено — по-русски.

Однако от очень многих обстоятельств твоей судьбы и от очень многих твоих — человеческих — свойств — зависит, станет ли это слово Богом — в тебе, станет ли — настоящей — не литературной — верой.

Потому что даже креститься во Христа еще не означает стать христианином.

Путь от слова к вере бывает очень долог, тяжел и странен. Иногда это вся жизнь. Несешь, тащишь на себе свой крест, карабкаешься, падая под его беспощадной тяжестью, негодуешь, проклинаешь, бросаешь, пытаясь дать легкомысленный отдых спине и плечам. Снова взваливаешь, снова бросаешь. И лишь где-то — к концу пути понимаешь, что ты и твой крест — это единство: никому не передашь — подержать — донести.

Ты — сам — и есть свой крест. И дела твои, и слова твои — грехи твои.

А единственный за всю земную историю, у кого слова никогда не расходились с делом — Христос.

Впрочем, бывает еще и чудо внезапного преображения.

Вот, например, некий юноша Савл. Дыша угрозами и убийством на учеников Господа, терзал он церковь в Иерусалиме. Но на пути в Дамаск внезапно осиял его свет с неба. И, упав на землю, услышал он голос, говорящий ему: Савл, Савл! Что ты гонишь меня?

Превращение — евангельское — на пути — человека — из Савла в Павла — совершаемый — в мгновение — экзистенциальный выбор — чудо. Результат божественного процесса, не связанного с временем, с длительностью. Но имеющий отношение к каждому — а особенно ко всем нам — пришедшим — поздно никогда не бывает — той или иной — тернистой — дорогой — в «одно стадо».

Все это — я — во мне — сейчас — в темноте номера — не во сне — в том тревожно-радостном состоянии — смутной — внутри себя — работы — и — жадно — открытых — в темноту — глаз.

Открытых — открытие?

Пока еще предчувствие — открытия, поворота, догадки — о чем, зачем...

Не упустить бы только — мелькнувшее — как сто раз бывало — ухватить за хвост.

Зажечь свет, встать, взять красную книжку: «Смех в Древней Руси»[15]. Привезенную — из Москвы — не случайно. Потому что в одном из вариантов замысла — мой герой — Глеб — то ли журналист, то ли историк. Но, может, и филолог, изучающий скоморошество — русское юродство — перевернутое праведничество.

Там — в книге — на какой странице? — вспоминаю — было что-то — важное — что-то такое, что, связавшись с моим пребыванием здесь — уже идущим к концу, со Смирновым, с моей тоской — по Илье — с моими размышлениями — о Савле и Павле, могло бы дать, наконец, — нужное — главную мысль — о чем и зачем — повод, предлог — без чего нельзя начинать.

Листаю. Да, вот оно: «...Применительно к индивидуальному началу, к душе, существовал так называемый тропологический аспект толкования, в этом аспекте всякое событие Ветхого или Нового завета могло мыслиться не только буквально, но и как то или иное состояние человеческой души. И тогда душа человеческая оказывалась вместилищем всего мира и всей земной истории»[16].

Стать Павлом из Савла — на пути в Дамаск — событие Нового завета — чудо. Не зависящее от человека, но лишь от Господней Воли.

Не стать — вновь — Савлом — из Павла — раз — и навсегда? — решившись стать Павлом, поддерживать в себе Павла — не ухнуть, не сорваться — в Савла — на каждом шагу пути — твоего — ох, ох, тяжесть креста! — труд — не всем под силу — и зависящий только от человека, от тебя. От твоей воли. Свободной или не свободной. От твоего выбора.

Настоящая судьба — это постоянная проверка жестокой реальности экзистенциализма на самом себе.

Конечно, как всегда — как тысячи раз — утром — при свете — все придуманное — все записанное — торопливо, восторженно, неразборчиво — в бешеных пробежках от кровати к столу — все ощущавшееся таким замечательным — необходимым — ночью — все тускнеет, выцветает, разрушается, как сон. Все — кажется — утром — презрительно, насмешливо — совершенной ерундой.

Например, это:

«По следам — моим — видимым и невидимым — по следам — обращенным вспять. Не носками к закату, а пятками к восходу. По следам. Обутым и босым, криволапым и модным. В обход и напрямки — мимо Моцарта — и мимо Сальери — назад, назад — к истокам. По всем тропкам, по всем булыжникам, по всем чужим паркетам, по всем отвратительным дворцовым ступеням и красным коврам — смелым лицом к закату и морозным затылком к восходу. С ношей и без — руки как крылья и руки для милостыни — наглой пьяной походкой и осторожной поступью. По следам — во сне и на облаках — по жирным и тощим дорогам. Босым следам — вослед — ангела — идущего впереди снежной целиной — след в след — в сверкающей под солнцем белизне — в которой столько искристого — черного, золотого и красного — бескрайнего поля, которое все-таки — придется — перейти. По следам. Проследить. Всю жизнь. Понять, как она... Бессмысленна?»

Вот тебе и результат — путешествия — итог — сбора материала.

Ну на кой все это — чушь, мура! — о себе?

Выбросить? Безжалостно. Это же сценарий — не проза, не поэзия, не музыка.

И все же — какая бессмыслица — пройти, сгинуть, так и не сказав — просто не сказав — почему и отчего сжималось твое сердце, что вызывало у тебя печаль, сострадание, ненависть...

Нет! Выбросить!

---

[15] Лихачев Д.С., Панченко А.М., Понырко Н.В., Смех в Древней Руси, Л., 1984.

[16] Что — позже — удивительно совпало с моим убеждением, что мы живем — в Гефсиманском саду — где есть всё: и спящие в момент ареста близкие, и Иуда с его поцелуем, и Петр с его мечом, и бегущие со всех ног от тебя ученики — всё. Жизнь человечества вообще внутри Евангелия. Оно — воздух нашего обитания в истории. Мы дышим им, не задумываясь о нем, о его составе, ценности, о том, что только он наполняет наши легкие и дает возможности жизни.

Отмечаю командировку — в райкоме ВЛКСМ — сейчас уж и не вспомню, почему там? — перед отъездом.

В желтом — дореволюционного, натурально, происхождения — доме над рекой — с флагом — вся местная власть: исполком, райком партии, комсомола и т.д. Холодные — несмотря на уличную жару — коридоры, вечно пахнущие масляной краской, сортиром и табачным перегаром.

— Ну что? Будете писать о Смирнове? — строго спрашивает меня дама, блестя очками. — А когда съемки?

Мы уже стоим на берегу реки.

Что мне ответить — ей — прекрасно простодушной провинциалке — у которой в этих переживаниях, в этой памяти, в этой борьбе за эту память — вся жизнь?

Что судьба городского чудака — по-моему: праведника — Макарова — и — уже смутно придуманная мной — встреча его — пересечение — с каким-то заезжим Печориным — Глебом — журналистом, историком, филологом? — Савлом больше чем Павлом? — в городок — как герой нашего времени в Тамань — попавшим — поболтавшимся, по-переживавшим — совместно — пофилософствовавшим, наобещавшим с три короба, как и я сейчас — и пропавшим, канувшим, растворившимся — во времени — унося лишь ощущение, что в каждом из нас — в той или иной пропорции — к несчастью всей нашей интеллигентской — российской — породы — всегда — один и тот же — вечный наш друг Пилат — вот вам как раз и тропологический принцип! — и что все это — никому не нужное кино?

С книгами — тогда — в нашей — еще советской — стране было очень плохо. Книги я выискивал — разнюхивал — приобретал — повсюду — где мог. Вот и здесь, в Старой Руссе — за эти дни — до смерти надоел продавцам — в «Книгах» и «Канцелярских товарах» — и уличным, торговавшим с лотка — ежедневным вопросом: «Нет ли чего нового?» И, получив хладнокровный ответ: «Ожидается завоз», на следующий день — поев дежурного гуляша — в бывшем «Столичном городе» имени Ивана и Алексея Карамазовых — снова досаждал им всем.

И дождался все ж таки своего часа. Купил тогда: Максимова С.В. «Литературные путешествия», Ломоносова М. «Избранную прозу», Дмитриева И.И. «Сочинения», Бестужева-Марлинского А.А. «Повести», Дельвига А.А. «Сочинения», Григорьева Ап. «Искусство и нравственность», Ткачева П.Н. «Люди будущего и герои мещанства», Сарояна У. «Повести и рассказы», «Младшие современники Шекспира», Платона «Диалоги», Катулла «Книгу стихотворений», Стриндберга А. «Избранные произведения в двух томах» и Блока М. «Апологию истории».

И, сладострастно набив всеми этими сокровищами свой бедный чемодан, повлек — отчаявшись вызвать местное такси — его — неподъемный, как камнями набитый, — и еще сумку — на станцию. Пыльными — утренними — розовыми — старорусскими улицами и какими-то — дикими — никогда не знаю нужной дороги — обходными — тропами.

О, то был тяжкий путь. Ведь — в некотором смысле — я опять нес свой крест. Правда, в этом случае я вынужден был, обессилев, возопить о помощи.

И вот двое подростков — а я уже спотыкался и подыхал — бескорыстно — и дружелюбно — помогли — странному — не очень молодому — сорок шесть уже, между прочим, — явно нездешнему — типу — с таким несчастным лицом.

Потом — в сценарии — в одной из сцен — в металлическом блеске солнца — подростки будут бессердечными — а я видел и таких в городке — бессмысленно жестокими — как этого и требовало — от меня — и от них — наступающее — новое — время.

На станции меня дожидалась моя дама в очках, так никогда и не узнавшая, что станет Козловой.

— Все равно ведь ничего не напишете, — сказала она, когда я уже влез в тамбур.

«Пожалуй, она права», — подумал я, улыбаясь ей.

Мы оба ошиблись. Сценарий «Городок» я все-таки сел писать.

И первым делом — еще до всего — напечатал на первой странице:

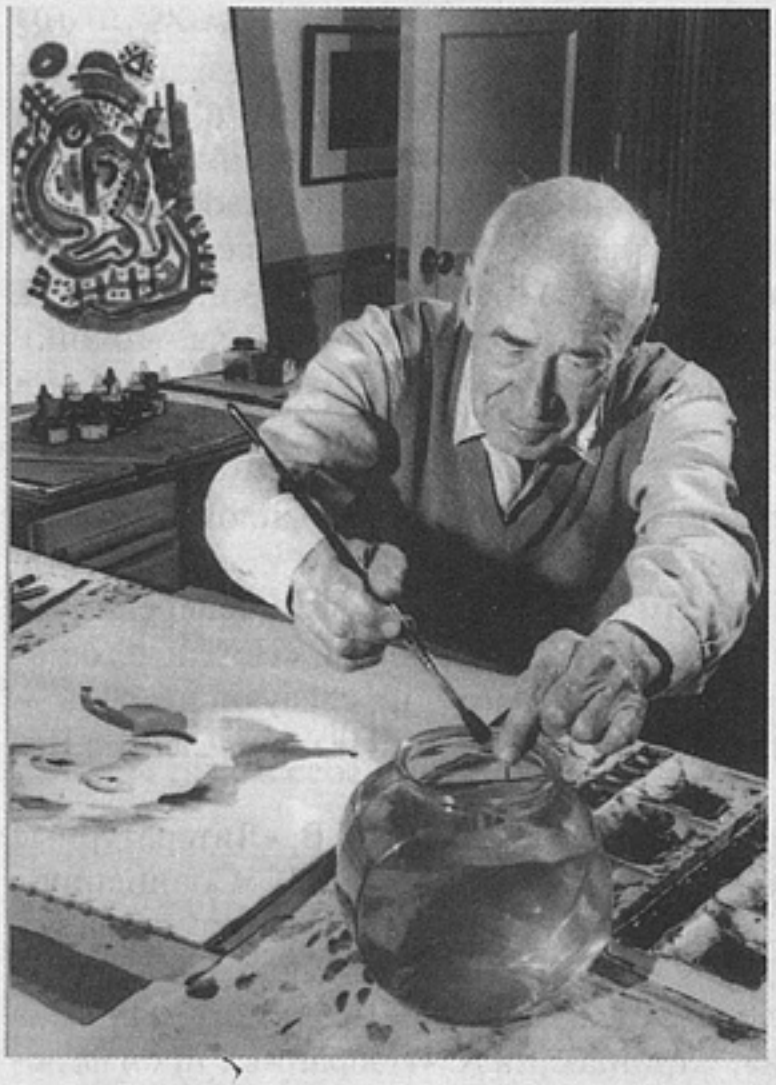
«Посвящается памяти Ильи Авербаха».

Конец первой части

ГЕНРИ МИЛЛЕР

Биг-Сур и апельсины Иеронима Босха

ГЛАВЫ ИЗ КНИГИ



Генри Миллер

Sauve qui peut![1]

Говорят, можно отрубить хвост ящерице, и, не успеете оглянуться, она отрастит новый. Но к чему отрубать хвост несчастному созданию? Точно так же нет смысла побеждать или даже уничтожать своих врагов, поскольку утро принесет вам новых. Чего мы хотим, обрести мир или просто избежать ужасного конца?

Почти то же самое думаю я о потребностях, которые мы сами себе придумываем. Не о том, чего мы *жаждем*, ибо жаждать чего-то (даже святости) — значит, только накапливать карму. Приверженцы дианетики отличают «клиров», то есть «очищенных, освобожденных», от тех, кто еще не «очищен», то есть от громадного большинства из нас. Единственные «очищенные», которых мне до сих пор приходилось встречать, — это мужчины и женщины, никогда даже не слышавшие о дианетике. Когда ты «очищен», не важно, какого учения ты придерживаешься — истинный «очищенный» не следует никакому учению, — то обычно получаешь, что хочешь, тогда, когда это тебе нужно. Не слишком рано, не слишком поздно, не слишком много, не слишком мало. Ты и твои потребности проходите, так сказать, «чистилище» вместе. С невротиками дело обстоит иначе: невротик всегда смотрит извне на происходящее внутри, а если он *все-таки* находится внутри, он похож на рыбку в аквариуме.

Не хочу притворяться «очищенным», но точно знаю, что с каждым днем я вижу яснее все больше и больше вещей. Мне не нужно было ждать, пока перевалит за сорок, чтобы понять, что человек — существо в такой же степени ангельское, как и дьявольское; но только после сорока я научился ставить обе части нашего существа рядом и увидел, сколь прочен их союз. Как только я переставал искать дьявола в человеке (мужчине или женщине), я обнаруживал в нем ангела, и наоборот. В конце концов я научился видеть его таким, каков он есть, — существом не двойственным, а единым. И когда я достиг этой ступени, то смог понять многое из того, что прежде относил к белой магии или же к черной. Мне наконец предстала только магия, чистая магия, ничего, кроме магии. Если она использовалась для эгоистических требований, ее действие было губительным, если бескорыстно — эффект был сверх всяких ожиданий. Но существо ее было одно, независимо от того, как она использовалась.

Сегодня эта простая истина известна всему миру, благодаря наличию атомной бомбы. Разница между теми, кто мыслит категориями атомной энергии, и теми, кто мыслит категориями магии, та же, что и между теми, кто исследует микроорганизмы с помощью микроскопа, и теми, кто проникает в тайны Вселенной с помощью мощного телескопа. В одном случае вы стремитесь постичь ничто, в другом — бесконечность.

Окончание. Начало см.: 2004, № 8.

Полностью книга выходит в издательстве «Вагриус».

[1] Спасайся, кто может! (*франц.*). — *Здесь и далее, кроме оговоренных случаев, прим. переводчика.*

Когда вы начинаете проводить различие между «тенью и сутью» вещи, вы уже играете с магией. Или, говоря иначе, у вас есть лампа, но вы еще не знаете, что это нужная вещь, которую вы ищете. И вдруг, «как по волшебству», это случается. Что за странное слово — *случаться*! Все случается точно так же, как вы сами случились. Нужно время, чтобы просто понять, что именно случается каждый раз, но по мере повторения вы постепенно откроете — как быстро это произойдет, зависит от соотношения ясного и туманного, — что «случаться», инфинитив, неопределенная форма глагола, — это абсолютно точное слово, и вы имеете дело не с переходным глаголом (в китайском языке вообще нет такой категории), но с символом мысли, таинственным образом связанной с самой могущественной, вечной энергией, какую только можно вообразить и которая, выражаясь в доброй старинной манере, называется «сила Божия». Очищенные от невнятного контекста, который их обычно окутывает, эти два слова просто означают, что существует Интеллект, управляющий Вселенной, или Разум, который есть сама Вселенная, чтобы вы могли обращаться к нему, сотрудничать с ним, когда откажетесь от попытки *самому* играть первую скрипку.

Вот загадочный пример действия этой извечной магии...

Чем понапрасну бодать каменную стену (и почему это у нас так часто болит голова?), сядьте перед ней и, сложив руки, спокойно ждите, когда она рухнет. Если вы готовы ждать вечность, это может случиться в мгновение ока. Ибо стены уступают чаще, чем гордец, который правит нами. Не надо сидеть и *молиться*, чтобы это случилось! Просто сидите и смотрите, как это случится. И так сидите, забыв все, что вам говорили и внушали о стенах. Сосредоточьтесь не на головной боли, которая, как увидите, скоро исчезнет, сосредоточьтесь на пустоте между вещами и, наконец, на пустоте *самих* вещей. Когда эта огромная пустота будет наполнена одною лишь пустотой, вы осознаете, что то, что вы считали стеной, вовсе не стена, а, возможно, мост или огненная лестница. Конечно, стена останется на месте, и только на обычный взгляд она не будет отличаться от любой другой стены, но теперь вы освободились от обычного взгляда на вещи, а вместе с тем и от того остолбенения, в которое впадает каменщик, пытаясь понять, что имеет в виду ученый, когда объясняет истинную природу элементов стены. У вас преимущество перед ученым, потому что вы не чувствуете необходимости что-либо объяснять. Что есть — то есть.

Все вышесказанное — как болеутоляющее. Понимающие поймут. Кто не поймет, того по-прежнему будут мучить резь в животе или головная боль. И все же попытаюсь сказать это по-другому...

Все мы знаем, что человек обращается к хирургу, когда терапевт оказывается не в силах помочь. Или к психоаналитику — для операции на психике, — когда нет иного выхода. Или к стороннику методов Бейтса, когда специалист по глазным болезням признается в своем бессилии. Или к практикующему саентологу, как к последней надежде, когда все остальное кажется самоубийством. В любом случае, когда положение действительно безвыходное, мы предаем себя «в руки Иисуса».

Так вот... На протяжении всей печальной истории медицины существовали маргинальные фигуры (чьи имена всегда под вопросом), совершавшие чудеса, которые медикусы (всех веков) старались отменить, иногда лишь презрительное пожимая плечами — иных аргументов у них не было. Вообще говоря, подобного рода целителей призывали только в безнадежных случаях. О Парацельсе, например, говорят, что он оживил нескольких умерших. Иисус ждал три дня, прежде чем воскресить Лазаря. И во времена Иисуса жили чудотворцы еще более замечательные, нежели он сам, если верить описаниям его жизни и деяний. Я говорю об Аполлонии Тианском. Что же до Кабесы де Вака, который тоже жил жизнью мага, то до того момента, как он был поставлен перед выбором: исцелить или умереть, он и не подозревал, каким могуществом обладает.

Народные предания изобилуют захватывающими историями об исцелениях, совершенных мужчинами и женщинами, чьи имена теперь забыты. Одна из поразительных особенностей этих еретических трюков заключается в том, что может быть названо учением непризнания. Как Ганди успешно использовал учение о непротивлении, так и эти «заблудшие» практиковали непризнание: непризнание греха, вины, страха и болезни... даже смерти.

И напротив, медикус не только бьет тревогу при малейшем признаке недомогания, он еще заражает нас своею страстью к болезням, одержимостью, с какой он борется с ними, многоголовыми, как Гидра, отчего его славная «победа» над ними должна казаться еще славнее. Мы платим высокую цену за сомнительную милость, которую оказывают нам дипломированные «целители». За привилегию быть поставленным на ноги профессиональным специалистом приходится жертвовать тем, что

мы заработали за годы тяжкого труда. Кто не может позволить себе роскошь быть разрезанным на куски квалифицированным мясником, должен умереть или заниматься самолечением. Интересная вещь происходит с этими дорогостоящими капитальными ремонтами организма — они не дают гарантии от другой, часто еще более тяжелой, болезни. Конечно, это другая болезнь. Чем больше нас латают, тем скорее мы превращаемся в развалину. Человек может продолжать существовать, но уже будет просто ходячим трупом.

Время от времени я вижу у серных источников людей, являющих собой великолепный пример здоровья и силы, которые много лет назад порвали с докторами. Все они рассказывают одну и ту же историю: они позабыли о болезнях, просто не обращают на них внимания, нашли себе занятие — что-нибудь из сферы общественно полезного, — которое заставляет их не думать о себе.

Я не стал бы останавливаться на этой мучительной теме, если бы не получал такое огромное количество связанных с нею писем, если бы мои посетители не заводили об этом разговор так часто. Может быть, ко мне тянет людей, любящих эксперимент. Может быть, ко мне тянет тех, кто мужественно старается проникнуть в тайну фокуса-покуса, который постоянно смущает нас и мешает идти по жизни. Люди беспрерывно сообщают мне о поразительных явлениях, удивительных происшествиях, невероятных случаях — как если бы я был новым Чарлзом Фортом. Люди борются, восстают, экспериментируют, видят проблески истины, возносятся на волне судорожной самоуверенности — и все же их попытки разрешить загадку обречены. «Дорогие сострадальцы, — хочется мне сказать им. — *Знаю*, вы озадачены и смущены, *знаю*, вы полны сомнений, знаю, вы ищете и боретесь, но не умнее ли будет прекратить борьбу (даже вопреки собственному сопротивлению), не умнее ли дать волю сомнению, поверить все светом собственного разума — и следовать его подсказке?» Один скажет, что звезды против него, другой, что его работа сводит его с ума или что босс у него — кровопийца, третий — что жизнь не задалась с самого начала или что причина всех его несчастий — в его жене, четвертый — что не может приспособиться к жизни в этом поганом мире, и так без конца.

Как бы ни были верны эти утверждения — Бог знает, может, все они слишком верны! — как бы сильно нам ни хотелось оправдать свое необъяснимое поведение, остается истиной, что, раз уж мы решили жить, раз уж решили радоваться жизни, ни один из этих доставляющих беспокойство и страдание, уродующих жизнь факторов не имеет ни малейшего значения. Я знал калек и инвалидов, которые лучились радостью и энергией. И знал «удачливых» мужчин и женщин, которые были, как гноящаяся язва. Способны ли мы воскресить мертвого, что можем мы дать такого, чего сама жизнь уже не дала нам и продолжает давать — полной мерой? Что можно сказать молодым людям, которые, будучи на пороге зрелости, бросаются к твоим ногам, как собака, и умоляют хоть как-то их утешить? Что стряслось с этой молодежью, которая, вместо того чтобы перевернуть мир зажигательными идеями и делами, думает о бегстве от мира? Что заставляет молодых стареть до времени, не верить в свои силы, вместо того чтобы быть свободными и самостоятельными? Откуда взялось у них убеждение, что они бесполезны и не способны к схваткам на жизненном пути?

Честертон в своей книге о Диккенсе много говорит о том, что значит изображать дурака или, скорее, быть дураком. А больше всего — о понимании дурака. В главе «Великие персонажи Диккенса» можно прочитать такое:

«Он (Диккенс) сказал о ней (жизни) две важные вещи — что она достойна того, чтобы над ней смеяться и чтобы ее терпеть. Скромные герои Диккенса не смешат друг друга эпиграммами; они вызывают друг у друга смех собственной персоной».

«Ключ к великим образам Диккенса в том, что все они великие глупцы... Великий глупец — это тот, кто скорее выше мудрости, нежели ниже нее... Человек может быть по-настоящему великим и в то же время по-настоящему глупым. Мы видим это на примере эпических героев, таких как Ахилл. Мало того, человек может быть по-настоящему велик потому, что он по-настоящему глуп».

«Можно заметить, что великие актеры всегда предпочитают играть роли великих глупцов, нежели великих интеллектуалов, ибо первые воплощают человечность. В Гамлете отображены эстетические мечтания и метания интеллекта, но в ткаче Основе они отображены значительно лучше».

«Читая его апостольское наставление терпеть глупцов с радостью, мы всегда делаем ударение на слове «терпеть» и видим тут призыв к смирению. Было бы, возможно, лучше делать ударение на слове «радость» и превратить наше общение с глупцами в удовольствие, чуть ли не в веселую забаву».

Поздняя вещь Жозефа Дельтея, называющаяся «Иисус Второй», написана со

всем пылом и страстью молодости и вдобавок с божественной мудростью глупца. Это глубокое и уморительное произведение, глубокое потому, что оно так уморительно. Это что-то вроде седьмого дня творения, эта книга, и послание ее — того рода, какое может родиться только в седьмой день. В этой книге Иисус Второй мечется, как цыпленок с отрубленной головой. «Спасайся, кто может!» — вопит он, носясь по всей земле, предупреждая о неминуемой гибели, которая угрожает миру. Под конец где-то неподалеку от горы Арарат он натыкается на странного старца, который есть не кто иной, как сам Адам. Следует восхитительный диалог о дьяволах, «тех», кто несет ответственность за все наши беды. Иисус перечисляет величайшие преступления, совершенные во имя человечества (книга была написана, когда свежа была память о войне), а старина Адам насмешливо приговаривает: «*A*, nada, supernada!»[2] Видно, что Иисус дошел до точки и, что еще хуже, не знает, что делать. Старина Адам отмахивается от всех ужасов, всех преступлений, всех зверств, успокоительно говоря: «Gestes que tout cela... Jeux de mains, ombres chinoises, phenomelogie»[3].

«— Дьявол не там, — говорит Адам вежливым, застенчивым голосом, голосом «inoui»[4], как первое цветение миндаля. — Дьявол внутри. Это не действие, а состояние, — объясняет он. — *Бытие*, а не деяние. Дьявол — в душе!

Повисла библейская тишина. Слышно было, как тикают века над небесным сводом... потом раздалась пулеметная очередь... солдатский смех, топот сапог...

— Каждый за себя! Бежим! — крикнул Иисус.

— Дитя! — ответил голос... — Земля круглая... Они повсюду... Даже в райском саду.

Иисус лишился речи.

— И что с того! — говорит Адам. — Я здесь с самого начала, но и не думаю волноваться... Я здесь *инкогнито*, сын мой: это большая тайна.... Я ушел в подполье... подполье души (le maquis de l'âme)»[5].

После прочтения этой книги испытываешь такое ощущение, будто тебе на голову пописали Божии ангелы. Она очаровывает живостью языка, богатством мысли, веселым богохульством и непристойностью, дерзким полетом фантазии. Автор ничего не щадит, не обходит ни одну святыню. И все же эта книга — свидетельство истинного преклонения — преклонения перед жизнью. Когда перестает сводить от смеха живот, когда смахиваешь последнюю слезу, понимаешь, что тебя не дурачили (в чем критики пытаются тебя убедить), а что ты только что расстался с шутом первой величины, шутом, освежившим твои затхлые мозги, и, вместо того чтобы наставлять, вместо того чтобы спасать, поднял тебя на «смех до упаду».

После Иисуса первого, второго, третьего и последнего остается древний Адам. Адам Кадмон. Или розовый алтей не прекрасен? А лесные фиалки доводилось вам видеть? Зачем вы сняли со стены распятие? Повесьте на место! Или я не сказал, что всякое распятие, достойное этого имени, — роза? «Спасайся, кто может?» Фи! Лучше попробуйте петь в Liederkranz[6]... это возвышает!..

Свидетельские показания в тональности до минор

Эфраим Доунер — отец маленького гения, Таши. С того момента как я начал писать это попурри, мне все время хотелось сказать о нем несколько слов.

Итак, примите свидетельское показание, которое я давно задумал, в тональности до минор. Если начистоту, я начал его много месяцев назад, позируя Эфраиму для портрета, который он писал в честь того, что я восстал с ложа скорби.

Всякий раз, как я с ним прощаюсь, на ум мне приходит слово «ритуал». Ибо есть в его ласковом участии, в его отзывчивости, пожалуй, нечто, отчего все его поступки напоминают отправление ритуала. Как только я думаю об этом, тут же становится ясно, почему я всегда чувствую себя таким счастливым в его компании. Тогда я понимаю, что любой поступок Доунера иллюстрирует ту истину, что, как выразился Эрих Гуткинд, высший дар, какой предлагает нам жизнь, — это возможность познать вечность. Говоря более земным языком, когда Доунер бросает щепотку приправы в еду, которую готовит, тогда этого блюда словно касается Бог, никак не иначе.

Жизнь у Эфраима Доунера трудная, но и веселая. Только неунывающий человек

---

[2] А, пустяки, совершеннейшие пустяки! (*исп.*).

[3] Все эти движения... Игра, китайский театр теней, феноменология (*франц.*).

[4] Невероятным (*франц.*).

[5] Дебри души (*франц.*).

[6] «Лидеркранц» (букв. «Венок песен», *нем.*) — общее название хоровых обществ в Америке, существующих с 1880 года, обычно мужских, поющих а капелла и объединяющих лиц немецкого происхождения.

умеет не падать духом, намазать хлеб икрой, когда, так сказать, нет ничего, кроме горчицы. У Доунера в запасе тысяча и одна история о том, как несладко приходится порой художнику. Лучшая из этих историй — как он в Кань-сюр-Мер спал вместе с ослом в его стойле. Все его истории представляют собой вариации на одну и ту же тему, а именно, что для того чтобы стать художником, нужно перво-наперво быть художником. Никто не рождается художником. Это твой выбор. И когда выбираешь судьбу первого и последнего среди людей, тогда не видишь ничего необычного в том, чтобы спать в конюшне с ослом, копаться в мусорном баке или молча проглатывать упреки и оскорбления от тех, кто тебе близок и дорог и кто считает, что ты совершил ужасную ошибку, выбрав себе такую жизнь.

Кажется, это Сантаяна много и пространно писал о «правильной жизни». Что именно он говорил, о том я до сих пор не имею представления, потому что от природы не способен читать писателей, вроде Сантаяны. Однако я знаю, что имеется в виду под правильной жизнью и почему жизнь художника есть приуготовление к правильной жизни. Говоря коротко, правильная жизнь — это праведная жизнь. (Вся жизнь, вся смерть.) Это такая жизнь, при которой каждый день делаешь все, на что способен, не ради искусства, не ради страны, не ради семьи, даже не ради себя, но просто потому, что иначе *не можешь*. Жизнь — это бытие, которое включает в себя действие и не действие. Искусство — это созидание. Быть поэтом жизни — это *summum*[7], хотя художники редко это понимают. Выдыхать больше, чем вдыхаешь. Сделать вдвое против того, что требуется. И тем отдать дань уважения, повиновения и поклонения Создателю. «Имя Божье выше Божьего мира», — как говорит Гуткинд. Об этом поэт жизни возвещает всякий день своей жизни.

Отступление... Когда я спрашиваю мэтра Эфраима, как я нежно его называю, существуют ли технические способы осветления (воды для акварели и гуаши), которые мне следует знать, или мне пойти интуитивно-опытным путем, он отвечает: «Используй петрушку, больше *петрушки*!»

Чтобы мне все стало окончательно ясно, Доунер берет меня за руку.

— Видишь ли, Генри... — Это его «видишь ли» означает, что он собирается углубиться в лабиринт. — Исчерпывающий ответ, — говорит он, — всегда кроется в самой природе загадочного явления. Если кто-то спрашивает: «Почему Сфинкс?», ответ должен включать в себя как Сфинкса, так и некоторые другие вещи. Некоторые считают подобный ответ неопределенным. Беда этих людей в том, что они никогда не ставят вопрос правильно. В исчерпывающем ответе можно обойтись без фактов и цифр, но в нем всегда присутствует Бог. Проблемы акварели — не космологические проблемы. И даже не гносеологические. Так что к чему тратить на них время? Побольше *петрушки*! Вот и все.

У Доунера есть автопортрет, который когда-нибудь, возможно, будет висеть в музее. Это великолепный портрет, и написан он великолепно. Рубаха смотрится как настоящая, лицо — как живое, а текстура такова, что способна выдержать грехи святого — или ефу ячменя. Доунер там распахнут, как само Пятикнижие под лучами полуденного солнца. Вид у него изумленный, если можно так выразиться, ибо он запечатлел на картине то мимолетное выражение, что отражается в зеркале, когда мы мимоходом неожиданно видим в нем себя. Доунер видит себя, смотрящего на себя, но не зная, что тот, на кого он смотрит, — это он сам. В этот быстрый промельк своего неизвестного «я» он умудрился привнести элемент *cocasse*[8]. Как если бы Иаков, проснувшись, узрел муху у себя на кончике носа. Человек не должен говорить, что он смотрит на себя; но в таком случае он не смотрит и на мир, ибо тогда мир мгновенно исчезает. Это просто взгляд, который он бросает на нас, но в этом взгляде заключено чудо жизни.

Одна деталь... Если присмотреться к портрету получше, замечаешь, что одно ухо торчит, как раскрытый веер. В этом есть что-то почти нелепое. Только знаток мог бы сопоставить гипнотический взгляд с этим причудливым придатком. Тем не менее это *ухо*. Ухо, которое уловило что-то отдаленное. *Что?* Кружение созвездий? Кваканье лягушки? Может быть, шелест времени, шепчущего о вечности. Что бы это ни было, человек слушает его всем своим существом. На мгновение он превратился в морскую раковину. *Mysterium*[9].

Чтобы написать хороший портрет, художник, разумеется, должен обладать способностью заглянуть в душу модели. Чтобы написать хороший автопортрет, художник должен видеть пепелище. Человек стоит на руинах своих прошлых «я». Превращаясь

---

[7] Высшее (*лат.*).

[8] Комичного (*франц.*).

[9] Тайна (*греч.*).

в ничто, мы вновь оживаем. Фокус в том, чтобы придать судьбе остроту, примешав к ней пепел собственного безрассудства. Пепел содержит ингредиенты, необходимые для создания собственного портрета.

Эфраим Доунер и Веселеил Шац: среди всех моих друзей эти двое — единственные, чьему фундаментальному образованию я завидую. Шац учился в школе своего отца в Иерусалиме, Школе искусств и ремесел. Он не учился ничему другому, кроме академического и прикладного искусства; всем другим вещам, которыми мы насильно кормим наших отпрысков, он научился походя, между делом, благодаря чему знает их глубже. Что до Доунера, который родился и вырос в Вильно, то, на его счастье, дед у него был знаменитым раввином, известным не только своей великой ученостью, но и человеческой мудростью. Они счастливчики, эти двое моих друзей. Дух их свободен. Им не внушали мертвых теорий, их учили думать самостоятельно. Они по-прежнему полны жадного любопытства — ко всему на свете. Их объединяет здоровое отвращение к прозе фактов. Как читатель Доунер всеяден. Он с одинаковой легкостью читает на иврите, польском, немецком, французском, испанском, итальянском. Каждый год он перечитывает «Дон Кихота». Он один из полудюжины знакомых мне американцев, которые прочитали все, что выходит из-под пера Блеза Сандрара.

Бывая в городе, мы почти всегда обедаем у Доунеров. А когда они совершают поездку на серные источники, то непременно обедают у нас. Ожидая, пока подрумянится утка, мы обычно играем несколько партий в пинг-понг. А Таша за это время успевает сделать полдюжины рисунков.

За разговором о книгах, блюдах, образовании (об идиотизме образовательной системы), пряных травах или живописи мы пьем вино. Лейтмотив всех наших разговоров — Франция. Мы и познакомились с Доунером в Париже, в 1931 или 1932 году. Правда, встречались только раз. Потом я его больше не видел, пока он лет семь назад не обосновался в Кармел-Хайлендс. Послушать наши разговоры, так подумаешь, что мы большую часть жизни прожили во Франции. Но это, конечно же, были *лучшие* годы нашей жизни. И мы этого не забыли.

Знакомство Доунера с Францией началось с Вильфранша. Он плыл на круизном пароходе по Средиземному морю, шикуя на последнюю горстку долларов, оставшуюся от того, что он заработал, вкалывая на нью-йоркской меховой фабрике. Его приятель, который играл на бирже, уже просадил половину доунеровских сбережений, когда он, Доунер, прогуливаясь в один прекрасный день по Бродвею, приметил рекламный плакат, где объявлялось, что он тоже может насладиться трехмесячным путешествием по Средиземному морю — если располагает необходимой суммой. Он проверил свой счет и обнаружил, что денег у него ровно столько, сколько требуется на круиз. Когда пароход остановился в Вильфранше, он сошел на берег, чтобы выпить. Местечко до того очаровало его, что он тут же решил завершить морскую часть своего путешествия. Год он бродил пешком по Франции, Испании, Италии, Португалии, Югославии и соседним странам. Нескольких долларов, которые он получил за неиспользованный билет, хватило ненадолго. Но он кое-как перебивался, рисуя портреты в барах и ресторанах. Вернувшись в Нью-Йорк, он еще год работал меховщиком, откладывая каждый грош. Когда год прошел, он сломал все свои скорняжные инструменты, чтобы не было больше соблазна, и отплыл во Францию, где намеревался вести жизнь художника. Он оставался за границей четыре или пять лет и за это время самостоятельно выучился живописи. Сегодня он один из лучших живописцев на нашем полуострове — и, чего не могу сказать о большинстве живописцев, истинный художник.

Я не знаю другого такого общительного человека, как Доунер. Когда бы ни пришел к нему домой, там непременно гости. Несмотря на то что его постоянно отвлекают, он не только пишет много картин, но еще находит время для массы вещей: мотаться туда и сюда, выполняя просьбы друзей, выслушивать их излияния, ездить по побережью, в пустыню, на винодельни, на ранчо, пристраивать новое крыло к дому, класть стену из камней, ухаживать за садом, крыть крышу черепицей, давать уроки живописи, учить дочь, помогать жене готовить и убираться в доме, ездить за покупками, собирать съедобных моллюсков, мидий и улиток, нянчиться с друзьями-алкоголиками, выручать их из каталажки, куда они попадают, когда становятся неуправляемыми, одалживать и давать в долг деньги (он умеет делать и то и другое) — и еще на тысячу и одно дело, отчего обычный художник давно бы свихнулся.

Как и мне, ему, видно, на роду написано притягивать к себе всякого рода неудачников, невротиков, психопатов, алкоголиков, наркоманов, проходимцев, чудаков и просто откровенных зануд. Время от времени он продает картину; в подкрепление сделки он обычно заставляет покупателя взять одну из моих книг. Еще он перехваты-

вает «надоедливых типов», которые направляются в Партингтон-Ридж и, по необъяснимой причине, сперва заглядывают к нему. Если кто-то из них в конце концов оказывается интересен, он сам отвозит его ко мне — веселенькое путешествие в семьдесят миль в оба конца. Прежде чем выехать, он обязательно убедится, что новый гость не забыл погрузить в багажник побольше продуктов и выпивки. Вот это *друг!*

Эти гости, которых он привозит, обычно любители путешествовать по всему свету. Он знает, что ему достаточно сказать: «Генри, этот парень только что приехал из Бирмы» или: «Этот человек побывал в Йемене», — и я буду само гостеприимство.

Оставайся на месте и смотри, как земля вертится!

Часто, слушая захватывающие истории этих заядлых путешественников, я думаю об отце, который, по существу, никогда не покидал место, где родился. Безвылазно сидя в своем ателье, он тем не менее производил впечатление человека, повидавшего все те удивительные уголки, где побывали и любили об этом рассказывать его клиенты. Он обладал цепкой памятью, неистовым любопытством ко всему иноземному и способностью отождествлять себя с тем, кого слушал. Он мог сыпать названиями улиц, баров, магазинов, именами знаменитостей, памятников и т.п. в самых неведомых уголках мира. Иногда он фантазировал, приписывая этим деревням, городам и столицам что-нибудь несуществующее: я имею в виду — целенаправленно и продуманно отклонялся от реальности. Никто не понимал это превратно. Он был истинным *voyageur imaginaire*[10]. И мне очень нравится эта его черта. Мне для ощущения близкого знакомства с каким-нибудь неведомым уголком земли достаточно получить оттуда открытку. (Порой я сам удивляю себя тем, какие поразительные и тонкие наблюдения делаю об этих далеких местах. И точные, о чем узнаю только после, случайно наткнувшись на описания этих мест в книгах.) Что до определенных городов в Китае, Бирме, Индии, я настолько ярко их себе представляю, что, доведись мне когда-нибудь побывать там, не думаю, чтобы реальная картина смогла уничтожить их образ, живущий в моем воображении.

Но вернемся к Доунеру... Благодаря своей натуре, происхождению, тому, что он столько претерпел и пережил, а главным образом, может быть, благодаря тому, что он прежде всего художник, он неисправимо щедр. Первое, о чем он спрашивает при встрече, не нуждаюсь ли я в чем-нибудь. «Я только что продал рисунок, — скажет он. — Могу я подкинуть тебе деньжат?» Если я немедленно не отвечу «нет», он прибавит: «Могу, если хочешь, подкинуть двадцатку». (Словно боится, как бы я не подумал, что он собирается протянуть мне жалкую пятерку.) «Я всегда могу где-то перехватить, — говорит он. — То есть если тебе нужно больше... Кстати, не забудь напомнить перед уходом, чтобы я дал тебе несколько бутылок вина. Я получил четыре ящика чудеснейшего... — и тут он называет марку вина, которую, он знает, я очень люблю.

Доунер не только щедр и бескорыстен, он еще, наверное, самый терпимый и снисходительный человек, какого я знаю, особенно когда дело касается детей. (У нас с ним тайная договоренность отваживать посетителей, равнодушных к детям и животным.) Роза, его жена, та потакает детям даже больше него. Для нее любить детей так же естественно, как дышать. Она до такой степени старается им угождать, что становится тревожно за нее. Ее профессия — обучать матерей и преподавателей умению обращаться с детьми. Не стоит и говорить, как трудно приходится человеку с такой профессией, особенно в поселке, где растет столько невоспитанных сорванцов.

Заботясь о том, чтобы маленькие друзья Таши имели все привилегии, которые они (в теории) заслуживают как дети, Роза невольно взваливает на плечи Доунера ношу, какую большинство мужчин вряд ли вынесут. Дети — тот центр, вокруг которого вращается их дом, — по большей части дети шумные, требовательные, избалованные. К счастью, мастерская мэтра Эфраима находится ярдах в двадцати от дома; здесь Доунер запирается каждое утро и работает до середины дня. (У художников, живущих поблизости, вошло в обычай интенсивно работать до полудня; после этого сам черт не удержит их в мастерской.)

Не правда ли, несколько странно, что двое низкородных иммигрантов оказали такое влияние на свое окружение? Чем бы ни были они обязаны Америке, Америка обязана им куда большим. Они взяли в американской традиции все, что есть в ней достойного, и довели до совершенства. Они по-прежнему — американцы в становлении. Ибо американец лишь тогда американец, когда он вечно продолжает эксперимент, начатый его предками. Он лишь в том случае американец, если продолжает работу по превращению своей страны в «плавильный тигель», чем ей назначено быть. По иро-

[10] Странствующий в мечтах (*франц.*).

нии судьбы мы видим, что не в доме иммигранта, но в доме *коренного* американца пышным цветом расцветают предрассудки и нетерпимость. Именно в семье Стопроцентного Американца царит дух инерции, отсутствие здорового любопытства и врожденного энтузиазма, не говоря уже о пугающей тенденции приспособленчества ради жизни легкой и комфортной.

Я уже говорил, что Доунер такой человек, что, если его о чем-то попросишь, сделает для тебя вдвое. Вряд ли это означает поблажку. Несомненно, здесь имеет место расположение и сочувствие, превышающие обычные. Но суть не в этом, а в уважении к жизни. Или, может быть, просто в *уважении*. Те, кто делает больше того, чем их просят, никогда не становятся беднее. Лишь те, кто боится давать, теряют давая. Искусство давать целиком относится к сфере духа. В этом смысле, нельзя отдать всего, ибо не существует предела там, где дают от души.

Время от времени я выговариваю Доунеру за то, что он слишком растрачивает себя. С таким же успехом можно выговаривать Ниагарскому водопаду, что он изливает слишком много воды. И слабость, и сила еврея в том, что он разливается широко и во все стороны. Что иному видится хаотическим, для еврея в порядке вещей. Ему даны немереная энергичность, немереный энтузиазм. Ему невероятно любопытны другие. В любом нееврейском обществе присущие ему врожденная любовь к справедливости, чувство сострадания, общительность и жажда быть полезным ставят его в ряд смутьянов.

Чем больше я узнаю Доунера, тем лучше понимаю диаспору. Судьба евреев не столь трагична, как судьба неевреев, рассеявших их по всему миру, загнавших их в подполье, вынудивших отточить ум и развить духовные способности. Все препятствия, которые мы воздвигаем перед ними, все помехи, которые мы им чиним, лишь сделали их более сильными. Не в состоянии заставить их подстроиться под наш жизненный уклад, мы в конце концов начинаем подстраиваться под их уклад. Мы даже понемногу признаем, что евреи жили по-христиански задолго до появления первых христиан. Упорно оставаясь верными своим взглядам, евреи обращают нас в христианство, какого мы никогда не исповедовали.

Доунер привержен хасидской ветви иудаизма. Этот экстатический элемент безошибочно угадывается в его живописи. Если он пишет пейзаж, полотно поет. В некоторых его морских пейзажах голые скалы, покрытые гуано, являются, ликуя, из морской пены и тумана, как олицетворение радости и неистощимой силы. Море всегда — зеркало неземного света, тревожного, пронзительного света, который исходит из глубин непознаваемого. Хаос волн, ветра и неба усмирен, укрощен поэтическими манипуляциями кисти, которая стремится к одному: разгадать главную тайну пейзажа. Линия горизонта, тонкая, колеблющаяся, неясная, прогибается под неосязаемой тяжестью небес, но с изяществом мышцы, уступающей настойчивому напору.

Глядя на подобную живопись, я вижу, что силы художника не так уж и рассеяны. Я понимаю, изучая картину, что напрасно боялся того, что противоположные интересы заставят его кидаться то в одну сторону, то в другую, и это не более чем здоровые соблазны, которые он преодолел и использовал в алхимическом составе своей живописи. Упругость души, которую приобретает дающий, — высшая защита для творца. Когда он возвращается к своей скале, своим морю и небу, он привносит в них все то, что он перенес, чем пожертвовал и что открыл, отождествляя себя с горестями и страданиями своих собратьев. Смысл диаспоры сияет над его картиной, подобно радуге.

Если первый христианин был евреем, вполне возможно, что и последний тоже будет евреем, ибо ничто в истории необрезанных не указывает на то, что они способны уничтожить пропасть между человеком и человекобогом, или, как говорят китайцы, между *l'homme* и *l'homme humaine*[11].

Задача истинной любви

Если есть в чем-то истинная потребность, она будет удовлетворена.

Эта мысль, которую Джин Уортон повторяла вновь и вновь и в сотнях вариантов, принадлежит к того рода высказываниям, над которыми можно смеяться как над бессмысленными или воспринимать их всерьез и доказывать или опровергать. То, что в моем случае она получала подтверждение бесконечное число раз, не перестает меня удивлять. О чем прежде всего надо спросить себя, это: да знаем ли мы, в сущности, наши действительные потребности? «Жизнь» знает, но не мы. «Мы» обычно жаждем чего-то неопределенного, часто не существующего вовсе. Мы отрекаемся от престола, который могли бы занять, даже прежде, чем нам его предлагают. Есть добрый скакун,

[11] Человеком и человеком гуманным (*франц.*).

грызущий в нетерпении удила, всегда готовый помчать нас к целям, которые нам во сне не снились. Но спешим ли мы вскочить на него? Те, у кого хватает на это духу, оставляют за собой огненный след.

Вопрос в том, куда мы хотим отправиться. И в том, хотим ли взять с собой багаж или пуститься в путь налегке. Ответ на второй вопрос содержится в первом. Куда бы мы ни отправились, мы должны отправляться нагими и в одиночестве. Мы, каждый из нас, должны усвоить, что никто не может быть нам учителем. Мы должны совершать нелепые поступки, чтобы приблизиться к великому.

Кто может сказать, что в действительности нужно другому человеку? Никто не в состоянии реально помочь другому, иначе как побудив его двигаться вперед. Иногда нужно идти дальше, не сходя с места. Суть в том, чтобы освободиться от проблем. К чему пытаться разрешить проблему? *Уничтожь ее!* Окуни в соляной раствор пренебрежения, презрения и безразличия. Не бойся быть трусом, предателем, отступником. В этой Вселенной есть место всему, а возможно, даже *потребность* во всем. Солнце изливает свой свет на всех, без различия ранга и статуса; циклон валит с ног и благочестивого, и безбожника; правительство дерет с тебя налоги, даже будучи прогнившим. И атомная бомба уничтожает без разбора. Может, потому-то так корчатся праведники!

Фанатик кажется смешным, оттого что имеет привычку изрекать глубокие истины, глубокие заезженные истины и продолжает их доказывать среди царящих вокруг мелочности и ничтожества. Но если ты сам способен хотя бы немного отступить от общепринятого, есть вероятность, что ты сможешь увлечь за собой другого человека. Доказательства, добытые ученым в лаборатории, безошибочны. Результаты неудачных попыток отбрасываются или используются, чтобы доказать то, что он был намерен доказать. Рассудочный человек считает ниже своего достоинства употреблять слово «чудо». Он из кожи вон лезет, чтобы доказать: нет такой вещи; но только одно ему удается доказать — что он сам являет собой чудо непонимания. Есть чудеса и чудеса: все зависит от того, кто употребляет это слово и в каких целях. Но у человека, притязающего на роль мошенника из машины (машины сознания), есть манера, когда его опровергают, говорить, как Бог. Часто оказывается, что он опровергает себя.

Оставим на минуту Бога. Задраим двери и окна, замажем все щели! Теперь мы можем поговорить как разумные люди. Так о чем, бишь, мы говорили... об атомной бомбе? Ага, вспомнил — о кофе. Кофе опять пропал, вы заметили? Как, черт возьми, жить дальше? Как? Еще мы говорили о деньгах... о том, на что люди готовы пойти ради денег, как деньги делают деньги, о таких вот вещах. Что, когда речь идет о том, чтобы заработать хлеб насущный, находятся люди, которые скорее согласятся на любую работу, чем остаться без работы. *Monsieur le Paris*, парижский палач, например. Вы можете подумать, что никто на земле не захочет зарабатывать на хлеб, отрубая людям головы. Добро бы еще он отрубил голову себе — ради денег или просто так. Но другим... и за такие деньги за каждую голову? Просто невероятно! У генерала, например, есть люди, которые делают за него грязную работу. Сам он никогда не марает рук. После какого-нибудь особого подвига (который может стоить жизни сотне тысяч людей) его обычно награждают. Но от *Monsieur le Paris* «народ» всегда шарахался. Хотя он вряд ли когда рубит больше одной головы в месяц. Часто он добрый христианин. Причащается и все такое. Пьет кровь Иисуса и думает: не забыть бы наточить топор. Как говорится, добросовестный труженик. Верит, что наводит чистоту — и когда казнит, и когда моет посуду. А что до крови — это другая история. (Иногда ее брызги попадают ему в глаз.) Если б он забивал быка, за кровь можно было бы выручить деньги. Но человеческая кровь — она никому не требуется. Хотя в ней есть все витамины, от А до Я. Странные они все-таки, эти табу.

Прервемся на минуту.

На днях мы с моим сынишкой Тони отправились на прогулку. Только мы подошли к укромному местечку, которое мы с ним назвали «Аризона» (где Коломбина прилегла с Братцем Ониксом), как он говорит:

— *Никогда* не пойду на войну!

— Как это? — спрашиваю.

— Сперва отрежу себе палец, как Бенни Бьюфано.

Не знаю, что это ему вдруг пришло в голову. Может, вспомнилась одна из наших с ним послеобеденных бесед.

Продолжим...

Если случится, что к вам в дверь постучит женщина, похожая на красотку из Армии спасения, не посылайте ее подальше *tout de suite*[12]. Пускай заводит свою шарман-

[12] Тотчас, сразу (*франц.*).

ку, если за тем и пришла. Люди часто строят догадки, как бы выглядел Спаситель, реши он вновь посетить нас. (Могу сказать по секрету, что он не был бы похож на портрет кисти да Винчи! Заявляю *ex cathedra*[13].)

Кстати, о красотке из Армии спасения... Если она несет совсем уж околесицу, скажите себе: «Может, это дорогой наш Иисус вернулся на землю, чтобы впаривать нам пылесосы. Вернулся в образе женщины, чтобы застать нас врасплох».

(Очень похоже к нам однажды явился доктор Бернштейн, выдающийся нейрохирург. Мы как раз занимались весенней уборкой. Первое, что он сказал, сняв пальто: «Позвольте вам помочь!» Не: «Я доктор Бернштейн из Уинтеровского госпиталя для ветеранов в Топеке», а просто: «Позвольте вам помочь. Мне этим заниматься не впервой».)

И дорогой наш Спаситель, если решит сделать новую попытку, вполне может сказать, неловко освобождаясь от женского плаща: «Спокойно, приятель, этот пылесос сбережет тебе много времени. Это самая современная, самая надежная, самая замечательная игрушка, ты такой еще не видал. Попробуй сам!»

И как вы можете быть уверены, не имея времени на размышление, что эта вот штуковина, этот такой весь из себя хромированный, такой надежный пылесос не есть та вещь, которая вам необходима, что это не ответ на ваши молчаливые молитвы?

Даже если вы по природе своей человек подозрительный, даже если вы сверхбдительны и сверхрассудочны, вы должны почувствовать разницу между Спасителем в образе коммивояжера, торгующего пылесосами, и палачом в образе государственного служащего. Когда генерал говорит: «Солдаты, я хочу, чтобы эти укрепления были взяты, даже если мы все до одного погибнем», — он подразумевает, что его ни пуля, ни штык не тронут. Это *вы* должны покрыть себя славой. Что касается *его*, у него будут еще армии, еще сражения, еще войны, чтобы одерживать победы. «*Вперед*! — командует он. — А я пошел за подкреплением».

У Иисуса не было подкреплений. У него было только собственное слабое тело. И мы знаем, как его осквернили. Он висел на кресте и, когда муки стали невыносимы, возопил Он громким голосом: «Боже Мой, Боже Мой! для чего Ты Меня оставил?» Затем тьма была вокруг, и земля потряслась, и гробы отверзлись и исторгли тела усопших, и в небесах были знамения. Затем три дня и три ночи. Затем еще сорок дней. Затем Петр и Павел. Затем деяния апостолов. Затем Иероним и Августин. А когда минуло много лун — Франциск, дорогой Франциск Ассизский. Тем временем догма сменяла догму, церковь — церковь, крестовый поход — крестовый поход, инквизиция — инквизицию. Всё во имя Иисуса.

И некоторые воображают, что Он собирается сойти с Небес и повторить спектакль.

Насколько мы знаем, Он может сойти.

В Брюгге, где хранятся несколько капель драгоценной крови, упавших на распятие, каждый год происходит чудо — всегда в один и тот же день! — свернувшаяся кровь становится вновь жидкой. Такого никогда не бывало ни с чьей кровью.

Удивит ли кого, если в следующий раз, вместо того чтобы распять Иисуса, Ему отрубят голову? Если кровь нашего Господа и Спасителя, хлынув, заговорит огненными языками?

ГЛУПЕЦ, МЕНЯ НЕ УНИЧТОЖИТЬ. ЧЕЛОВЕКА НЕ УНИЧТОЖИТЬ. МИР НЕ УНИЧТОЖИТЬ. ПРЕКРАТИ, ИДИОТ! ХВАТИТ! ЭТО ПОВТОРЯЛОСЬ 79, 457, 648, 325, 496, 721 РАЗ. ВО ИМЯ ВЕЛИКОГО ИЕГОВЫ БРОСЬ ТОПОР!

Если есть в чем-то истинная потребность, она будет удовлетворена. Без всякого бесполезного создания роботов, открытия закрытых шлюзов памяти, пришествия из космоса маленьких человечков или бомбежки врага с космических платформ. Без уничтожения всех опасных вирусов и микробов, даже без второго пришествия Христа и воскресения мертвых.

Сперва ты должен доказать, что твоя потребность истинная. (Только не при помощи неевклидовой логики!) Во-вторых, придется представить справку, что ты психически здоров, в обоснование твоей правдивости. В-третьих, придется сделать прививку против возможного заражения чрезмерной гордостью и самовлюбленностью.

Выполнив эти условия, ты будешь готов пройти обряд посвящения: испытание, установленное Братством дурней и простаков. Тебе предстоит ответить на три вопроса. Всего на три. Первый: «Как бы ты устроил мир, будучи наделен могуществом Создателя?» Второй: «Чего ты желаешь из того, чем уже не обладаешь?» Третий: «Можешь сказать что-нибудь, что и вправду нас удивит?»

---

[13] Со всей авторитетностью (*лат.*).

Если ответишь удовлетворительно, далее тебе надо будет отправиться на место своего рождения, спокойно сесть, сложить руки и предаться медитации о потребностях всякой Божьей твари, включая микробов, бацилл и вирусов. Когда узнаешь, что им — вплоть до последнего таракана! — нужно, вернешься в Братство и займешься мироустройством.

Ну вот, разве это не много проще, нежели пробовать втиснуться обратно в материнское чрево или пытаться найти формулу бомбы, которая гарантированно не обернется против тебя самого и не уничтожит жизнь на планете? Земля ежедневно открывает свои чудеса. Мы только начинаем познавать то, что лежит на поверхности. Терпение! Если недостает времени, всегда есть вечность. Она всегда в твоем распоряжении — как то светлое, холодное, освежающее пиво, что рекламируют по радио.

Эпилог

Несколько лет назад я натолкнулся на следующие слова Миларепы, тибетского святого: «Это было написано; и это должно было быть написано. И вот куда это завело».

Я часто вспоминаю эти слова, когда прибывает почта. Прибытие почты! Событие, которое на взморье случается трижды в неделю. Начнем с того, что это означает потерю целого дня. Едва успеваешь закончить ланч, слышишь, как сигналит Джейк, почтальон. Карабкаешься вверх по склону к шоссе, навьюченный мешком для почты, бельем для прачечной, посылками, книгами, канистрой для керосина и прочим, что нужно починить, отправить или наполнить. Почтальон с женой принимаются разгружать грузовичок. Народ наперебой требует заказанное: масло, яйца, сигареты, хлеб, кекс, молоко, газеты и массу других вещей, которые Джейк привозит вместе с почтой: срочные бандероли, сундуки, матрацы, дрова, мешки с углем и так далее. Полчаса уходит на то, чтобы выудить из общей кучи свое и узнать последние новости по бесплатному телеграфу.

Иногда Джейка приходится дожидаться час или два. Иногда дорогу размывает или же ломается его грузовичок.

По понедельникам, средам и пятницам, в дождь или вёдро, ни о чем другом не можешь думать, как только о том, приедет ли Джейк.

Когда он уезжает, наступает пора перетаскивать всю груду домой, спускаться по скользкому склону, нагрузившись углем и дровами, керосином, бельем из прачечной, мешком с почтой, бандеролями, книгами, газетами, запасами продуктов и выпивки. Приходится делать несколько заходов. Если живешь на горе, а не у моря, каждый заход — это потерянный час.

Наконец усаживаешься и, попивая кофе с привезенным кексом или пирожком, которые назавтра уже не угрызешь, принимаешься неспешно разбирать почту. Скоро пола уже не видно под конвертами, оберткой, упаковочным картоном, шпагатом, мягкой стружкой и прочим мусором. Часто я оказываюсь последним, кто прочитывает собственную почту. К тому времени, как я добираюсь до нее, самые захватывающие новости сообщаются мне *viva voce*[14]. Я перебираю письма, как человек, ищущий потерявшуюся перчатку среди потухших углей. В глаза лезет рецензия на одну из моих книг. Обычно нелестная. Некоторые письма летят на пол нераспечатанными; они от тех назойливых типов, которые продолжают слать толстенные послания, несмотря на то что я никогда им не отвечаю. Кто-то читает газету. Кричит: «Послушай-ка вот *это*!» И, глядя одним глазом в недочитанное письмо, я слушаю какую-нибудь отвратительную новость, имеющую отношение к внешнему миру. Ну вот, посылки вскрыты, и мы принимаемся разглядывать полученные книги, пластинки, журналы и брошюры. Иногда среди них попадаются интересные, способные приковать тебя к креслу чуть ли не на час. Поднимаешь ненароком голову и видишь, что уже пять часов. Тебя охватывает паника. «Нужно работать», — бормочешь ты. Но тут раздается стук в дверь и, конечно же, на пороге появляются трое или четверо незнакомцев, незваные гости, которые прослышали, что ты поселился в этих чудесных краях, и решили навестить тебя, чтобы просто посмотреть, как ты живешь. Откупориваешь бутылку вина, присланную какой-нибудь доброй душой из Миннесоты или Орегона, и делаешь вид, что совершенно свободен. «Оставайтесь, пообедаем вместе, — говоришь, — скоро уже пора за стол».

Когда гости ушли, когда тебя разморило от еды, вина и разговора, опять нашариваешь почту. Время ложиться спать, но ты помнишь, что осталось одно письмо, которое ты начал было читать и не дочитал. Потом обнаруживаешь груду незамеченных телеграмм. Они требуют немедленного ответа, может, даже по телеграфу, но

[14] Устно (*лат.*)

почтальон давным-давно вернулся в город, а телефона нет, машины нет. Надо ждать, когда почтальон снова появится, или подниматься ни свет ни заря, выходить на шоссе, останавливать машину и упрашивать водителя заскочить в Монтерее на почту и отправить твое послание. (Отправит он его, как ты просишь, или нет, об этом узнаешь не раньше, чем через несколько недель.) На другое утро, садясь за работу, быстренько проглядываешь почту еще раз. Видишь, что три-четыре письма требуют незамедлительного ответа. Принимаешься писать. Возможно, придется лезть в чемодан за рукописью или фотографией, искать книгу или брошюру, на которую необходимо сослаться. Конечно, у тебя есть картотека, но ее хорошо бы еще привести в порядок. Только перевернешь все вверх дном, приходит сосед с просьбой: не мог бы ты помочь ему... починить крышу, или сменить трубу в водопроводе, или сложить новую печку. Три часа спустя возвращаешься за письменный стол. Почта по-прежнему требовательно смотрит на тебя. Отодвигаешь ее в сторону. Меркнущий свет за окном говорит, что нужно торопиться, торопиться, торопиться.

Что можно успеть за час или сколько там осталось? Хватаешься за одно, другое. Ничего не клеится. Мысль о том, как быстро темнеет за окном, мешает сосредоточиться. Скоро надо идти колоть дрова, крошить уголь, заправлять лампы керосином, укачивать плачущего ребенка. Может, и чистых пеленок больше не осталось. Потом рысью на серные источники, до которых три мили по дороге. Иногда налегке, иногда нет. Шесть миль туда и обратно с корзиной пеленок — это не шутка. Особенно в дождь. Возвращаешься, вконец измотанный и мечтающий лишь об одном: завалиться на кушетку и подремать пару минут, и кого же видишь, как не старинного приятеля, который приехал за тысячу или больше миль проведать тебя!

По дороге домой, пусть трудна дорога, пусть хлещет дождь, тебя переполняют идеи. Кажется, ты знаешь, что напишешь дальше, как продолжишь фразу, на которой остановился несколько часов назад. Чтобы не забыть, повторяешь снова и снова — слово, фразу, иногда целый абзац. Ты должен вцепиться в этот малый кусочек текста, иначе мысль ускользнет. (Конечно же, у тебя никогда не оказывается при себе карандаша и бумаги.) Так что, едва волоча ноги, беспрестанно твердишь какие-то идиотские ключевые слова. Одновременно думаешь, хватит ли угля и дров, если непогода продлится еще несколько дней или недель. И закрыл ли окно в мастерской, где лежит твоя рукопись. И не забыть бы черкнуть несколько строк...

И, конечно, ты еще не написал ответы на все те важные письма, а на носу день, когда приходит новая почта. Время поджимает. В разных заботах незаметно проскакивает утро. Писать письмо, как ты намеревался, некогда; черкаешь несколько строк, может, открытку. «Еще вернемся к этому... пишу, как всегда, наспех, твой друг, и проч.». Опять сигналит Джейк, и опять ты бросаешься наверх к шоссе за новой партией мучений. Каждые понедельник, среду и пятницу, неотвратимые, как сама судьба.

Конечно, некоторые способны работать по ночам. Несомненно. Я тоже пытаюсь. Когда становится невозможно работать в мастерской, я тащу свои бумаги в общую комнату. Кажется, я только что разложил их, а уже пора накрывать к обеду. Отодвигаю бумаги в сторону. Едим. Потом убираем со стола, моем посуду, я опять раскладываю бумаги. Странно, но глаза слипаются. Смотрю на часы. Еще только половина десятого. В Нью-Йорке, Париже, в любом другом большом городе я был бы бодр и выбирал, в какое пойти кино. Но в Биг-Суре я думаю лишь об одном — отправиться на боковую. Называя себя последним лодырем, заползаю под одеяло и даю себе задание мысленно: вскочить с первыми лучами.

Иногда это у меня получается, ей-богу! Рассвет так прекрасен, что я просто должен сперва пойти прогуляться. Я никогда не принадлежал к тем, кто, едва разлепив глаза, садится работать, тем более на пустой желудок.

Да, прогулялся замечательно. В голове столько новых идей, и все блестящие, необычайные. Такое множество идей, что не знаю, с которой начать. Взяться ли за продолжение опуса о Рембо или за переработку рукописи Раттнера? Или посвятить это утро «Розе распятия», раз уж день так удачно начался? Все еще спят. Хожу на цыпочках, разжигаю плиту, готовлю завтрак и то и дело надолго застываю над детской кроваткой. Малышка — ну точно ангел, когда спит. Скоро она примется ворковать, щебетать и гулить. Не могу сразу садиться за работу, едва успев позавтракать; хочется посмотреть, как ее будут купать и одевать, хочется немного подержать ее на руках, поговорить с ней на ее птичьем и щенячьем языке. После этого, просто потому, что день так прекрасно начался, решаю, что не стану сегодня писать... лучше возьмусь за кисть. День слишком хорош, чтобы убивать его на писание книг, которые все равно обречены на поругание. Нет, буду делать то, что мне по-настоящему доставляет удовольствие. Напишу парочку акварелей.

Так, теперь следует освободить большой обеденный стол от аккуратно разложенных на нем бумаг. Я готовлюсь к карнавалу, увлажняю листы бумаги, чищу палитру, выдавливаю из тюбиков порции свежего пигмента, каким еще не пользовался. Вот оно, началось, мания акварели овладела мною. Это может длиться несколько дней или несколько недель. Забыто все на свете. Я опять художник. *Вот настоящая жизнь!* Какого черта я родился писателем? Может, я уже больше и не писатель вовсе. Но в глубине души знаю, что, когда порыв угаснет, когда отдам дань своему увлечению, вновь вернусь к машинке. По всей видимости, я и умру за машинкой. Скорее всего. Однако время от времени позволяю себе роскошь помечтать, что когда-нибудь брошу все это. Ничего не буду делать. *Буду просто жить.*

Хотя что значит — просто жить? Жить, не созидая, жить лишь в воображении... *разве это жизнь?* Нет, не жизнь, я это знаю. Я еще не достиг такой стадии самоотречения. Меня еще слишком многое влечет, мне слишком много хочется, слишком велика во мне потребность общения с миром. «Но можешь ты хотя бы работать поменьше? — спрашиваю я себя. — Почему бы немного не расслабиться?»

И тут я думаю о неотвеченных письмах, о множестве людей, настойчиво требующих, чтобы я написал им хотя бы словечко — совета, понимания, поддержки, критики, того, сего. Заметьте, прежде всего я думаю об их трудностях. Потом о неоконченных книгах. Потом о местах, где мне все еще хочется побывать: в Китае, Индии, на Яве, в Бирме, на Таити, в Перу, Персии, Афганистане, Аравии, Тибете, на Гаити, Каролинских островах. А будет ли у меня на все это время? Я пытаюсь вычислить, сколько мне может быть отпущено лет. И бросаю это занятие. Может, доживу до ста. Может, сейчас, в свои пятьдесят с хвостиком, я переживаю вторую молодость. Когда мне стукнет семьдесят, возможно, у меня будет время на все, что мне хочется сделать... Так и живем.

Тут опять сигналит Джейк! День почты! И все начинается сызнова. Это бессмысленно, я дошел до ручки.

За всеми этими кошачьими воплями я ни слова не сказал о моем друге Эмиле Уайте, который два года пытался помочь мне выбраться из этой ямы. Что бы я делал без него! С тех самых пор как Эмиль приехал в Биг-Сур, он не жалел для меня ни времени, ни сил. Он столько всего перетаскал на гору и с горы, где я тогда жил, что осел бы не выдержал, сдох. Он постоянно ходил в лес за дровами для нас, рубил их, таскал на гору мешки с углем, чинил то, что отваливалось, или протекало, или шаталось. И, будто этого было мало, уходя домой, забирал письма, ответить на которые у меня не было времени, и отвечал на них вместо меня. По моей просьбе он отправил почтой сотни книг и акварелей; он из ничего построил мне мастерскую, готовил для меня, когда моя жена бывала в отъезде; он даже купил машину, чтобы можно было ездить в город за покупками для нас, которые там обходились дешевле, а потом как-то не справился с управлением и едва не потерял два пальца на правой, своей рабочей руке. Как перечислить тысячу и одну услугу, которые он мне оказал?

В кои-то веки я уверился, что проблема решена. Эмиль будет моим секретарем, дворецким, телохранителем и нянькой моего ребенка. Все возьмет на себя. Довольно долго так оно и было. И было превосходно. Потом, по моему наущению, он занялся живописью. И однажды пришел ко мне и простодушно сказал: «Не знаю, в чем дело. Но теперь у меня ни на что не хватает времени. Когда я только приехал сюда, мне его девать было некуда».

Его недоумение не вызвало у меня улыбки. Мне слишком хорошо было известно, в чем дело. Невозможно отвечать на письма и заниматься своей работой. Он-то думал, что сможет заниматься и живописью, и моей корреспонденцией. (А на досуге возиться с моей малышкой.) Он не понимал, какую ношу на себя взвалил. Поначалу это кажется увлекательным — вести переписку с таким множеством людей со всего мира. Слова благодарности, которые он получал, воодушевляли его и доставляли удовольствие. Однако поток писем, вместо того чтобы уменьшаться, все увеличивался. Поначалу Эмиль радовался этому. Потом до него постепенно дошло, что он попал в трясину, которая затягивает его все глубже. И по мере того как он это осознавал, в нем росло желание целиком отдаться живописи.

Короче говоря, скоро я перестал передавать Эмилю письма, чтобы он на них отвечал. Он стал художником, и я хотел, чтобы художником он и оставался. К дьяволу письма! Пускай сами на себя отвечают!

Таково положение на настоящий момент. Только теперь вот мне в голову пришла блестящая идея написать эту вещицу[15], чтобы больше не приходилось писать писем. Просто буду отсылать ее.

---

[15] Изначальная цель текста, помещенного здесь в виде эпилога. — *Прим. Г.Миллера.*

Посмотрим, что из этого выйдет. Что-то говорит мне, что я буду отсылать этот текст *вместе* с письмом или открыткой. Так, во всяком случае, думает моя жена. Возможно, она окажется права. Но единственный способ проверить — это попробовать.

Писателя часто поджидают две большие неожиданности: во-первых, недостаточный отклик на его труды и, во-вторых, отклик совершенно ошеломляющий, когда таковое все же случается. Плохо и то и другое.

Ответить на каждое полученное письмо совершенно невозможно.

Я, конечно, мог бы нанять секретаря, но у меня нет ни средств на это, ни желания оказаться в положении человека, который не может обойтись без секретаря. *Я не бизнесмен.* Я честно пытаюсь найти способ освободиться от необычного бремени, которое сам же на себя взвалил.

Это ответ *en block*[16], и я хочу заранее выразить признательность за все добрые пожелания, поддержку, подарки, советы, критику, которые обрушиваются на меня непрерывным потоком. Я благодарен всем и понимаю, что большинство пишущих хотят помочь мне. Но разве не они должны первыми войти в мое положение и понять, что единственный для меня способ отблагодарить их за доброту и веру в меня — это писать книги, а не письма?

Есть, конечно, немало таких, которые пишут, желая получить необходимую информацию, и я стараюсь удовлетворить их просьбы. Есть и другие, мужчины и женщины, которые только начали литературную карьеру и на чьи вопросы ответить трудно, а то и невозможно. (И мое ли дело, отвечать на подобные вопросы просто потому, что я писатель?) По моему убеждению, каждый сам должен искать путь в литературу, свой собственный путь. Никто просто не может сказать другому, что или как писать, как противостоять враждебным, парализующим силам, которые грозят его уничтожить. Иногда в ответ на такие вопросы мне хочется самому спросить: «Почему вы еще раз не перечитаете мои книги?»

«Но все же, не могли бы вы, пожалуйста, просмотреть мою рукопись? Не могли бы хоть что-нибудь посоветовать?»

Нет, не могу. Даже имей я на это время и силы или предполагаемую мудрость, это было бы бесполезно. Необходимо горячо верить в то, что делаешь, понимать, что никто сейчас не может написать лучше тебя, — раз и навсегда отбросить мысль о совершенстве! — и принять плод трудов своих таким, как есть. Ты сам — лучший свой критик. Прогресс (отвратительное слово), соответствие замысла и его воплощения (кошмар Сезанна), мастерство (цель посвященного) — все это достигается, как известно, бесконечным усердием, тяжким трудом и борьбой, размышлениями, самозабвением, самоанализом, но в первую очередь бескомпромиссной и беспощадной честностью перед самим собой. Тем, кто возражает, что их, мол, не понимают, не ценят, не принимают — а многих ли из нас когда понимали и ценили? — могу сказать одно: «Разъясните свою позицию».

Мы живем в век, когда об искусстве и вещах духовных вспоминают в последнюю очередь. Однако неизменной остается та истина, что страсть и молитва позволяют человеку одерживать иного рода победу. То есть *превозмогать* трудности, а не идти напролом.

Служи жизни и обрящешь. Вот истина, которая открывается за каждым поворотом дороги.

Я говорю то, в чем глубоко убежден, потому что сам прошел через борьбу. И стараюсь внушить, что какого рода ни была бы трудность, справиться с нею возможно, только подойдя к ней творчески. Писательство не шахматы, здесь нет учебника «дебютов», по которому бы вы проштудировали готовые начала. Здесь для начала необходимо пробить брешь в стене, и почти всегда стена эта — ваше сознание. Если у вас есть мечта и жажда великих дел, то вы в самом себе найдете силы и способности, потребные для их свершения. Когда вас постигнет полная неудача, молитесь! Может быть, лишь в тот момент, когда вы отдадите все, на что способны, забрезжит свет. Лишь когда мы дойдем до предела наших возможностей, мы увидим, что пределов не существует.

Здесь я должен признаться, что настоящая причина, по которой переписка с читателями превратилась для меня в мучительную проблему, состоит в том, что я ничего так не люблю, как писать письма. Это чуть ли не моя слабость. Никогда не забуду, как однажды, когда я получил небывало огромную кучу писем, мой приятель, перебрав прибывшую почту, заметил: «Не вижу здесь ничего, что требовало бы ответа». Я был поражен. Разумеется, этот мой приятель терпеть не мог писать письма; время от времени он писал открытку, да к тому же телеграфным стилем, в котором отсутствовал даже намек на сердечность. (Когда я отделываюсь открыткой, то чувствую себя таким виноватым, что на другой же день шлю вдогонку длинное письмо.) Суть, одна-

[16] Всем вместе (*франц.*).

ко, в том, что там, где мой приятель не видит повода для беспокойства, я вижу работу, по меньшей мере, на три дня.

Нет, не безразличие вызывает во мне желание сократить переписку. Дело в чем-то другом, в чем-то более серьезном. Выражусь яснее: одно-единственное письмо способно лишить меня душевного равновесия на весь оставшийся день. Мое первое побуждение — немедленно сесть за ответ. Часто возникает мысль, что необходимо отправить его телеграфом. (Будь я миллионер, то наверняка провода сгорели бы, не выдержали бы нагрузки.) Бывает, что мне трудно убедить себя, что человек, приславший письмо, может и подождать с ответом. Похоже на непомерное самомнение, не правда ли? И тем не менее... Что ж, наивная вера в то, что отвечать нужно *немедленно*, — один из моих недостатков или, если хотите, одно из моих заблуждений. Но так уж я устроен, что постоянно нахожусь в состоянии переполненности: реакция всегда несоразмерна воздействию. Жить более интенсивно, принимать более полное участие, держать все каналы связи открытыми — это, видимо, моя страсть... А еще во мне жива память о прошлых временах, когда я напрасно старался, чтобы меня услышали, это было все равно что плевать против ветра.

Именно тот, от кого вы больше всего хотите услышать слово ответа, и не подумает вам написать. Самодовольство, если оно имеет место, или безразличие подобных личностей раздражает; иногда оно может довести до бешенства. Это чувство полного краха, может, и будет преследовать вас, покуда в один прекрасный день вы не сделаете открытие, что *не* одиноки, *не* изолированы и не важно, получите вы ответ или нет. Покуда вас не озарит, что единственное важно — давать, причем не думая о том, получите ли что взамен.

Некоторые, от кого я когда-то напрасно ждал ответа, находились, как я позже узнал, в том же затруднительном положении, что я сейчас. Как было бы прекрасно, знай я тогда об этом, написать им: «Не беспокойтесь об ответе. Я просто хотел, чтоб вы знали, как я благодарен вам за то, что вы живете и продолжаете творить». Ныне я сам получаю подобные послания. Таков путь любви, которая говорит на языке веры и прощения.

Почему же тогда я не перестаю думать о тех, кто так настойчив, кто так давит на меня? Возможно, по собственной слабости. Испытывал бы я чувство, что на меня давят, если был бы уверен, что отдаю всего себя без остатка? Вечно меня преследует ощущение «незавершенного дела». Вечно это ощущение, что моя помощь *действительно* необходима. Как это глупо — взывать к своим мучителям о жалости или уважении. Я *не* должен пытаться защищаться. Мне необходимо настолько погрузиться в работу, чем бы я ни занимался, чтобы я был не в состоянии думать ни о чем другом.

Ответ, который я собираюсь написать, — это по сути ответ самому себе. В лучшие минуты я верю, что мои обязательства перед другими людьми начинаются и кончаются моим творчеством. Потребовалось немало времени, чтобы прийти к такому решению. Подобно тому как это бывает с другими людьми, лучшими, чем я, во мне попеременно побеждало то чувство долга, то чувство жалости, то чувство естественного уважения к другим, то еще сто и одно различное чувство. Сколько драгоценного времени я попусту потратил, отвечая на тысячи вопросов и просьб, обращенных ко мне! Отныне с этим будет покончено. Отныне я намерен посвящать лучшие часы, лучшую часть себя лучшему, что есть во мне. Хватит, я хочу иметь несколько часов свободного времени. Бездельничать, наслаждаться покоем и безмятежностью. Возникнет желание рисовать — а такое часто случается, когда у меня нет настроения писать, — так буду рисовать. Но не буду отвечать на письма, читать присылаемые книги или писать предисловия к рукописям, которыми меня заваливают. Буду делать только то, что нравится, что дает пищу душе.

Вот мой ответ.

Если мои слова кажутся вам бездушными и неразумными, поразмыслите над ними, прежде чем выносить мне окончательный приговор. Я сам долго, очень долго думал над этой проблемой. Я жертвовал работой, досугом, обязательствами перед друзьями и семьей, чтобы отвечать на письма, на которые, как я считал, ответить было необходимо. Я больше не верю в разумность подобных жертв.

Впрочем, если вы предложите лучшее решение, я не стану с ходу отвергать его. Я не считаю свой ответ безупречным. Просто это лучшее, что я могу предложить на данный момент. Он идет от сердца, если это что-то значит. Что же до тех, кто подобен Фоме Неверующему, на них никогда ничем не угодишь.

Конечно, всегда возможно пробить самую толстую броню. Тем, кто сомневается в моей искренности, я предложил бы обратить внимание на книгу, давно не переиздававшуюся, но которую вполне можно найти, если по-настоящему захотеть: «Дело Маурициуса» Якоба Вассермана. Сцена, где описывается посещение Этцелем Андергастом его любимого писателя, — это как раз наш случай. Этцель находится в трудном, трагическом положении. Но положение автора, Мельхиора Гизельса, еще более труд-

ное. Ситуация, могу я добавить, отнюдь не исключительная; можно найти множество схожих в биографиях знаменитых личностей. Я привожу в качестве примера эту, потому что она кажется мне классической. И потому, что о ней опять и опять забывают.

Правда, порой попадается отчаявшаяся душа, верящая, что если не повидает тебя, то умрет. Заблуждение, конечно, но я сочувствую таким людям. Я сам не раз бывал на грани самоубийства и знаю, каково человеку приходится в такие минуты. Тем не менее лучший выход — не искать утешения в ком-то другом, а прибегнуть к ружью, ножу или пузырьку с ядом. Страх смерти убедительнее слов.

«Господь хочет, чтобы мы были счастливы», — сказал Нижинский. Того же хочет и автор, который надеется, что, отдавая себя миру, он работает на утверждение и обогащение жизни, а не на ее отрицание или очернение. Если бы он верил в прямое воздействие, он был бы целитель, а не писатель. Если бы он верил, что в его силах уничтожить зло и горе, он был бы святым, а не прядильщиком слов. *Да,* искусство — исцеляющий процесс, как указывал Ницше. Но главным образом — для тех, кто занимается им. Человек пишет, чтобы познать себя и так избавиться в конце концов от самого себя. В этом божественная цель искусства.

Подлинный художник заставляет читателя вернуться к самому себе, помогает ему обнаружить в самом себе неисчерпаемые возможности. Никто не обретает спасение или исцеление иначе как собственными усилиями. Единственное истинное лечение — это лечение верой.

Всякий, кто направляет свои духовные силы на созидание, — художник. Сделать саму свою жизнь произведением искусства — вот цель.

Минуту назад я сказал, что люблю писать письма, что это настоящая моя страсть. Огорчает то, что редко выдается время писать тем, с кем бы я рад был регулярно переписываться. Я имею в виду близких своих друзей, тех, с кем мы говорим на одном языке. Такие письма я откладываю напоследок, когда уже буквально валюсь с ног. Не иметь возможности писать этим людям чаще и не пару торопливых слов, а обо всем, что на душе лежит, — это подлинное лишение для меня, и в результате я ловлю себя на том, что начинаю писать им во сне. Я мог бы заполнить целую страницу именами тех, живая связь с которыми так важна для меня.

А еще есть писатели, с которыми я бы хотел наладить переписку. Читаю какую-нибудь книгу или литературный обзор, и тут меня прямо-таки в жар бросает. «Напиши ему немедленно!» — кричу я себе. (Послушаться бы себя.) Но нет. Я думаю о груде писем, что лежат на столе в ожидании ответа. Все та же старая война — между долгом и страстью. Брожу с тоской в душе, вместо того чтобы прыгать, как веселый пес. Как я только не кляну себя подчас!

Время от времени я не выдерживаю. Вдруг мне взбредает в голову написать кому-нибудь, живущему на другом конце света — в Мозамбике, Лахоре, Кохинхине. Я заранее знаю, что ответа никогда не получу. Не имеет значения. Зато на душе хорошо. Повинуясь таким вот порывам, я в разные моменты написал Кайзерлингу, Селину, Жионо, Франсису Карко, Герману Гессе, Жану Кокто. Иногда надежда получить ответ сбывается, и я бываю потрясен. Тогда день удался, тогда у меня праздник. Тогда я благодарю «дядю Сэма» за отлично организованный сервис: благословляю пилотов в стратосфере, которые доставляют почту, не считаясь с ветром, градом, снегом, дождем, гололедом, морозом, туманом или слякотью.

Но бывают времена, когда меня посещает такое спокойствие, что мне странна мысль вообще писать кому бы то ни было, хотя бы и Богу. «Где б вы ни были, вы должны получить мое послание»! Столь сильны сигналы, идущие изнутри, что, я уверен, незримые волны достигнут самых укромных уголков планеты. Иногда, словно в подтверждение этого чувства, я получаю письмо от далекого друга, с которым молча общался в те мгновения светлого покоя. Нам необходимы такие мгновения, всем нам. Больше, чем что-либо еще. Мы должны понять, принять как норму, *жить с сознанием* того, что это возможно — мгновенное соединение с кем бы ты ни пожелал, в любое время, не важно, как далеко (в каком угодно смысле) тот человек ни находился бы. Когда мы слышим себя, мы слышим весь мир. Когда мы живем полной жизнью, нам не нужны ни почтальоны, ни телеграфы, ни телефонные линии. Не нужны даже крылья. Мы здесь и всюду — не трогаясь с места.

Уверен, если бы я постоянно пребывал в таком состоянии, никакая почта не отравляла бы мне жизнь. Человек излучающий подобен солнцу, которое сияет независимо от чьего-то повеления.

Значит, я должен вытащить себя за волосы на небо собственного существования и оставаться там.

Любопытно, не правда ли, куда меня занесло в попытке решить свою проблему! Мог ли я предвидеть, начиная свои стенания, что сподоблюсь на подобное признание? Не я

ли сказал: *«Подходи к своим трудностям творчески!»* Что годится одному, должно годиться и другому. Как бы то ни было, что началось как жалоба или просьба заканчивается как молитва. Стоит лишь, как я сказал, дойти до соответствующей степени отчаяния, и низойдет просветление. Да, на *меня* сейчас нисходит просветление. Я все яснее вижу, что решение проблемы зависит всецело от меня. Это я должен измениться, я должен проявить больше веры в самоё жизнь, больше надежды на нее, больше уверенности в ней.

Хорошо, что под влиянием минутного порыва я высказал свои мысли. Может быть, это принесет пользу и *вам*, как принесло мне. Ибо то, что раздражает меня, должно раздражать и вас. Привилегированных среди нас нет. Все мы — единая сущность, единая проблема и единое решение.

Когда я впервые узрел этот край, я сказал себе: «Здесь я обрету покой. Здесь обрету силы для того, что мне еще предстоит сделать».

За горным хребтом, высящимся над нами, раскинулась девственная земля, куда едва ли ступала нога человека. Непроходимые леса и заповедник, намеренные вечно оставаться недоступными. Ночью кожей ощущаешь безмолвие, затопляющее все вокруг, безмолвие, которое рождается далеко за хребтом и проникает со стелющимся туманом, звездами и теплым ветром из долины, неся в своих складках тайну, древнюю, как тайна самой земли. Завораживающая, исцеляющая атмосфера Биг-Сура. И как абсолютный диссонанс — нашествие городского люда с его заботами и тревогами. Подобно прокаженным в древние времена, они приходят со своими язвами. Каждый, кто поселяется здесь, думает, что он станет последним захватчиком. Самый вид этой земли заставляет человека долгое время не посягать на нее — духовный заповедник для немногих светлых личностей.

Что касается последних, то теперь я смотрю на них иначе. Бродя по холмам на заре или на закате, глядя на глубокие каньоны или далекий морской горизонт, предаваясь мечтам, упиваясь красотой, внушающей благоговение, я иногда думаю, как прекрасен будет тот день, когда все эти горы будут заселены, когда склоны покроются террасами полей и повсюду распустятся цветы, не только полевые, но и взращенные человеком для собственного удовольствия. Я пытаюсь представить, как будет здесь сто, пятьсот лет спустя. Живописные усадьбы усеивают склоны, длинные лестницы сбегают, виясь, вниз к морю, где стоят на якоре лодки, чьи разноцветные паруса распущены и лениво полощутся на легком ветру. Я вижу площадки, вырубленные в отвесных скалах, чтобы построить там часовни и монастыри — между небом и землей, как в Греции. Вижу столы, расставленные под яркими тентами (как во времена венецианских дожей), и вино, льющееся в золотые кубки, слышу смех, звучащий над блеском золота и пышностью пурпура, звонкий, как жемчужные речные перекаты, смех тысяч ликующих глоток...

Да, я могу мысленно представить себе множество людей, живущих там, где сейчас обитают на большом расстоянии друг от друга несколько семей. Здесь хватит места для тысяч и тысяч. Отпадет надобность в Джейке, который доставляет продукты и почту трижды в неделю. Появятся иные, немыслимые ныне пути и способы удовлетворить человеческие потребности. Более того, это может случиться очень и очень скоро. Что сегодня мечта, завтра — реальность.

Это место может быть раем. Оно и сейчас рай — для тех, кто живет здесь. Но тогда это будет иной рай, такой, в котором все имеют долю, все участники. *Единственно возможный* рай, в конце концов.

Покой и уединение! Я вкусил их — даже здесь, в Америке. Ах, те первые дни на Партингтон-Ридж! Когда, встав поутру, я распахивал дверь хижины и, стоя на пороге, обводил взглядом бархатистые, убегающие вдаль холмы, во мне поднималось чувство такой умиротворенности, такой благодарности, что рука невольно поднималась в жесте благословения. Благословения! Всего и вся! Я благословлял деревья, птиц, собак, кошек, я благословлял цветы, гранатовые деревья, колючие кактусы, я благословлял мужчин и женщин земли, не важно, каковы их убеждения.

Я люблю, чтобы каждый день начинался вот так. Я говорю себе: день прекрасно начался. И вот почему я предпочел остаться здесь, на склонах Санта-Лусии, где легко и естественно возникает чувство благодарности Творцу. Где-то там, далеко, могут проклинать, оскорблять и мучить друг друга, осквернять все человеческие чувства, уничтожать все живое (если это в их власти), но здесь — нет, здесь это немыслимо, здесь царит неизменный покой, Божественный покой, и безоблачный мир, оберегаемый горсткой добрых соседей, живущих в единстве со всякой тварью, с величавыми, древними деревьями, порослью и полынью, дикой сиренью и прелестным люпином, маками и канюками, орлами и колибри, сусликами и гремучими змеями, и морем, и бескрайним небом.

Перевод с английского Валерия Минушина

S U M M A R Y

Daniil Dondurei — Alexandre Rodnyansky — Leonid Radzikhovsky
War for reason
TV as a source of information and a means of terrorism.

Natalya Venzher
Commentary on the things past
September 1—8, 2004: cinema on TV.

Nina Zarkhi
Russian as foreign
Moscow-2004.

Sergei Anashkin
«Ours» means relatives

Marina Drozdova
Access codes
Reviews of Dmitry Meskhiev's THE OURS (Russia).

Neya Zorkaya
Country prose-2004

Sergei Anashkin
In the woods of the Volga
Reviews of Marina Razbezhkina's THE HARVEST TIME (Russia).

Grigory Zaslavsky
Poor papa...
Review of Vladimir Mashkov's PAPA (Russia).

Lev Anninsky
From Limonov
Review of Alexandre Veledinsky's RUSSKOYE (Russia).

Alexandre Veledinsky:
«I just love this word — Russian»
Elena Kutlovskaya talks to the filmmaker.

Eduard Limonov:
«We send the signals of the riot»
Interview by Elena Kutlovskaya.

Nina Tsyrkun
***Ment*ality**

Semion Ekshtut
Your entrance, Mr. patron!

Semion Faibisovich
Two sketchings

Personal columns.

Evgeny Yufit:
«The simplier the stronger»
Conversation with the filmmaker, artist and photographer delivered by Anjelika Artyukh.

Irina Lyubarskaya
Cases
Portrayal of Alex van Warmerdam.

Elena Stishova
On the rocks of the empire
Survey of cinema in the Central Asia and the Baltic republics.

Valentin Mikhalkovich
The legacy rejected
The concluding part of the triptych devoted to the debuts of 2003.

Vladimir Sal'nikov
Why, it's cinema
Oberhausen-2004.

Tom Hanks:
«I'm a complicated person»
Interview by Juliette Michaud

Vladimir Ryabtsev
That very Nekrasov...
Outline of the writer Victor Nekrasov.

Sergei Bodrov Jr.:
«I have always felt presence of the war to come...»
The interview taken by Elena Kutlovskaya not long before the tragic death of Sergei Bodrov.

Pavel Finn
Notes by the pessimist
For 70th jubilee of Ilya Averbakh.

Henry Miller
Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch
Chapters from the book.

- 1 НОЯ 2004 №34027

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи, Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Екатерина Ситникова, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779. **факс** 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 11.10.04. Подп. к печати 26.11.04
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Усл. печ. л. 14,62. Уч.-изд. л. 14,98
Заказ 796. ОАО «Рекламфильм». Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st. 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6751
Fax (095) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmfilm@mtu-net.ru

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

© Журнал «Искусство кино», 2004

Смотрите в ноябре на канале НТВ

Кристина Орбакайте
Марат Башаров
Дмитрий Певцов
Сергей Варчук

в многосерийном телефильме

Родственный Обмен

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы А.АРТЮХ, В.БЕЛОПОЛЬСКОЙ, Д.ДРАГУНСКОГО, М.ЗОЛОТОНОСОВА, Д.КОММА, А.КОНЧАЛОВСКОГО, И.КУШНАРЕВОЙ, Л.МАЛЮКОВОЙ, Л.МЛЕЧИНА, Т.МОСКВИНОЙ, Д.ОЛЬШАНСКОГО, А.ПРОХОРОВА, Д.САВЕЛЬЕВА, Н.СИРИВЛИ, О.СУРКОВОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Герои и антигерои советской истории: возвращение
«Ночной Дозор»: первый русский блокбастер
Автора! Проблемы современной кинодраматургии

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

«ВОДИТЕЛЬ ДЛЯ ВЕРЫ» Павла Чухрая
«ДОЛГОЕ ПРОЩАНИЕ» Сергея Урсуляка
«БОГИНЯ: КАК Я ПОЛЮБИЛА» Ренаты Литвиновой
«ЖЕНЩИНА-КОШКА» Питофа
«ТОЛЬКО НЕ В ГУБЫ» Алена Рене

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ГРИГОРИЙ ПОМЕРАНЦ
НИНА ЦЫРКУН
СЕМЕН ЭКШТУТ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ОЛЕГ БОРИСОВ
НИКОЛАЙ ЛЕБЕДЕВ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

О войне как о войне
Короткометражное кино: краткость — сестра таланта
«Послание к человеку»—2004

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

АЛЕКСАНДР РОГОЖКИН

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Телевидение: смутный субъект желаний

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

ВГИК: они были первыми. Александра Хохлова, Сергей Комаров
Двадцать лет без «Покаяния»

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Владимир Чумак. ДОМ МОЕГО ОТЦА